

LECTORA DELIRANTE:
GESTOS, POSES Y AUTOBIOGRAFEMAS DE ELENA GARRO
(UN ENSAYO)

Ivelisse Álvarez Santiago

Tesis de maestría presentada al Programa Graduado
del Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Puerto Rico
como requisito para obtener el Grado de Maestría en Artes

15 de mayo de 2024

Este documento es propiedad intelectual de la autora y del Programa Graduado del
Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Puerto Rico.

Toda reproducción debe autorizarse previamente por escrito
por la autora y por dicha institución.

Índice

Resumen de la investigación.....	i
Resumen biográfico de la autora.....	vi
Dedicatoria.....	ix
Agradecimientos	x
Introducción	11
1 “Con todo y el Delirio ¡trabajaba!”.....	18
2 “La tinta funcional”.....	26
3 “Debo olvidar que leí estas páginas”	36
3.1 “La culpa es de los tlaxcaltecas”.....	37
3.2 “Antes de la Guerra de Troya”.....	51
3.3 “Debo olvidar...”.....	59
3.4 “Amor y paz”	65
Conclusiones.....	70
Bibliografía	72
Obras citadas.....	72
Obras consultadas	76



Lectora delirante: Gestos, poses y autobiografemas de Elena Garro (un ensayo)

Tesis presentada como requisito para obtener el Grado de Maestría en Artes. Sometida al Departamento de Literatura Comparada, el miércoles, 15 de mayo de 2024.

Aprobada con la calificación Aprobado Sobresaliente.

Comité de Tesis

Noel Luna, Ph.D.
Director de Tesis

Lena Burgos-La Fuente, Ph.D.
Lectora

Cezanne Cardona, M.A.
Lector

Marian Polhill, Ph.D.
Directora Interina

Resumen de la investigación

Este ensayo propone que Elena Garro (1916–1998) estratégicamente se construyó a sí misma como una lectora delirante. Utilizando la noción de «autobiografema» de Sylvia Molloy, exploramos las tácticas que empleó para dar ese sentido particular a su persona literaria. Alejándonos de las categorizaciones convencionales, aportamos un enfoque interpretativo diferente del realismo mágico para analizar los cuentos “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “Antes de la Guerra de Troya”, “Debo olvidar...” y “Amor y paz”. Presentamos a la escritora mexicana como una figura que desafía la lectura dogmática. En Elena Garro el delirio es una herramienta crítica y creativa que define algunos usos políticos de la imaginación y cuestiona los modos de leer predominantes en el siglo veinte.

Resumen biográfico de la autora

La estudiante Ivelisse Álvarez Santiago nació el 1 de enero de 1995 en Ponce, Puerto Rico. Su padre fue Efraín Álvarez Ortiz y su madre es Petra Ivelisse Santiago Rivera. Posee un Bachillerato en Artes con concentración en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (Magna Cum Laude). En 2016, fue reconocida por el cuarto certamen literario de la Facultad de Humanidades en la categoría de poesía. Ha publicado el libro de poemas *La tomadora de soda* (Ediciones Aguadulce, 2018) y colaborado en las antologías *El coloquio de las perras* (Capitán Swing, 2019) y *Pedir un deseo, prenderle fuego* (Ediciones Continente, 2020). Su reseña del libro *Nova Provincia* (Valparaíso, 2022) del poeta puertorriqueño Pablo Figueroa, fue distinguida por el comité del primer concurso de reseñas de la revista *Latin American Literature Today* para publicarse en las próximas ediciones de *LALT* 2024. Actualmente coedita la revista literaria *Demoliendo Hoteles*.

LECTORA DELIRANTE:
GESTOS, POSES Y AUTOBIOGRAFEMAS DE ELENA GARRO
(un ensayo)

Dedicatoria

en memoria de mi padre,

Efraín Álvarez

(1955-2023)

Agradecimientos

Tengo que agradecer a la Dra. Marla Pagán Mattos, coordinadora del Programa Graduado del Departamento de Literatura Comparada y a la Dra. Marian Elizabeth Polhill, nuestra directora interina, su compromiso conmigo desde que fui admitida a la maestría el semestre de otoño 2018. Gracias al Decanato de Estudios Graduados por concederme la prórroga solicitada para culminar este proyecto. Agradezco especialmente la paciencia y la sabiduría de mi director de tesis, el Dr. Noel Luna Rodríguez, cuyo seminario “El lector de vanguardia” cambió para siempre mi relación con los libros; a mis examinadores, los profesores Cezanne Cardona y Lena Burgos, por el lujo de su lectura. Debo a mi primo Elvin Negrón y a su esposa Aleida Velázquez mi entusiasmo por la literatura, sin sus consejos no hubiera reunido valor para ingresar a esta maestría en primer lugar. Gracias a mi editora, la poeta Cindy Jiménez-Vera por la carta de recomendación; sin sus conversaciones algunos argumentos de esta tesis difícilmente se sostendrían. De igual forma, agradezco a la escritora Luna Miguel por las guías de estudio proporcionadas. No hubiera podido sentarme a escribir un ensayo como éste sin los cuidados de Eric y el infinito respaldo de mi madre, mis hermanos y mi prima Hilary. A tantas amistades imprescindibles—Daniel Rosa Hunter, Nelmaries N. Medina, Jean Alberto Rodríguez, Carlos A. Colón Ruiz, Pablo Figueroa, Marta Jazmín, Juanluís Ramos, Elizaima Alvarado, John Marcos Hernández, Pat Santalices Torres, Claudia Ramos Jordán, Nitzelis Rodríguez—a los profesores y profesoras—Carmen Rabell, Manolo Núñez Negrón, Julieta Marchant—que me han acompañado en distintas circunstancias de la escritura y del pensamiento, gracias profundas, no se imaginan lo decisivas y fructíferas que siguen siendo para mí sus intervenciones.

Introducción

Documentándome sobre la infancia de la escritora mexicana Elena Garro (1916–1998), pendiente en especial de las anécdotas relacionadas con sus lecturas tempranas, pude recopilar lo siguiente. Cerca del año 1926, en el estado mexicano de Guerrero, concretamente en Iguala, un pueblo de indios, hubo una biblioteca equipada “con todos los clásicos españoles, griegos, latinos, ingleses y alemanes” (Cabrera 33). Era la residencia de José Antonio Garro Melendreras, un hombre budista, originario de Asturias, amante del ocultismo, que tras completar estudios en Europa se había instalado con su esposa, Esperanza Navarro, una mujer chihuahuense, en tierras mexicanas. Su segunda hija, Elena Delfina Garro Navarro—quien eventualmente sería una escritora prolífica¹—correteaba por el jardín o permanecía escondida entre los muebles de la casa sin interesarse por los libros. “Papá estaba muy humillado porque yo no podía aprender a leer”, le contó Elena Garro en cierta ocasión a un documentalista.² Con frecuencia volvía a recordar la época en que una monja teresiana había intentado alfabetizarla:

Me apasionaba ‘el revés de las cosas’. Pasé muchas horas examinando los resortes de las camas, el fondo de los sillones, la vuelta de las cortinas y de los trajes y desarmando juguetes. El hecho de que hubiera ‘un revés y un derecho’ me preocupaba tanto que cuando por fin logré aprender a leer, lo hice aprendiendo a leer ‘al revés’ y logré hablar un idioma que sólo comprendía mi hermana Deva. Las monjas teresianas (con las que estuve antes de ir a Iguala, viaje que coincide con la persecución religiosa) estaban sorprendidas ante mi necesidad: ‘Ofendes a Dios’, y para mostrar mis ofensas debía clavar una espina de rosal en

¹ Elena Garro fue guionista, periodista, poeta, cuentista y novelista. Durante años sostuvo correspondencia intelectual con otros escritores y cargó con incontables materiales inéditos que se han ido publicando póstumamente. (Teroba, *Relatos* 6–24).

² Ver *Cuarta casa* 00:10:31–10:34.

un Sagrado Corazón que estaba colocado sobre el pupitre de la monja. Yo clavaba la espina y me quedaba tan campante. ‘¿No tienes remordimientos?’ me preguntaba mi padre con aire preocupado. ‘No, no tengo remordimientos’. Al final, cuando ya mi padre era muy viejo, continuaba asombrado: ‘¿Todavía no tienes remordimientos de nada?’ Era penoso, no tenía remordimientos. Más bien, todavía no los tengo. (Carballo 498)

Se dice que el señor Garro sostenía discusiones de poesía con algún pariente en la cocina. No había luz eléctrica (Cabrera 33). “A mis padres sólo les gustaba leer” (495) insistió Elena Garro por carta al periodista y crítico mexicano Emmanuel Carballo, desde Madrid, en los años ochenta:

En Iguala no íbamos a la escuela. Teníamos al profesor Rodríguez [...] un día el profesor Rodríguez descubrió que yo era una gran escritora. Nos dio a redactar una invitación para un ‘baile en palacio’ y yo puse la palabra ‘gentileza’. Con gran felicidad le anunció a mi padre que no debía preocuparse por mis desmanes, ya que yo sería una gloria nacional. Todos los Garro le debemos mucho al profesor Rodríguez, figura tierna, sabia y encantadora de mi infancia. Él traía las noticias terribles de lo que sucedía fuera de mi casa: la política, los fusilamientos y los robos. ‘Un maestro es sagrado’ nos decía mi padre con los ojos despidiendo chispas verdes, como una advertencia. Mi padre y mi tío Boni eran nuestros maestros de latín y francés. (496–497)

En aquella década del veinte, Elena y su hermana Devaki descubren *La Iliada*; aprenden acerca de las realidades múltiples en el pensamiento oriental; son introducidas de primera mano a la noción indígena de «finitud del tiempo», una noción central en la cosmovisión prehispánica que contrasta con la idea católica de «eternidad» (Cabrera 34). En *La cuarta casa*, un

documental en torno a su persona literaria, la escritora mexicana habla de la infancia como una temporada en donde la curiosidad y la intuición crítica orientaban su modo de jugar:

No podía aprender a leer, fijate. Papá estaba muy humillado porque yo no podía aprender a leer. Pero no porque no me fijaba que la monja estaba diciendo: ‘la *a* por la patita, la *o* por el rabito’. Y yo estaba viendo los polvos. Yo veía —¿no te has fijado que entran rayos de luz en la mañana y se ve, en los rayos, hay polvitos de colores azules, verdes, amarillos que están girando, girando, girando?— yo me imaginaba que cada polvito de esos era un mundito chiquito y que ahí vivían genticitas chiquititas. Yo quería investigar por qué las cosas tenían un revés. Entonces me parecía que enseñaban lo bonito y escondían lo feo ¿ves? Y que el revés era lo feo y lo escondían para que la gente creyera que todo era perfecto, todo era muy bonito. Pero que no era cierto. Entonces yo me metía por ejemplo debajo de la cama, examinaba: qué feos los resortes, las rayas del colchón. Me imaginaba que había que esconder lo feo. Que escondían lo feo y enseñaban lo bonito (00:10:25–12:30).

En *Los recuerdos del porvenir*, una novela muy apreciada por la crítica, Elena Garro evocó su infancia en Iguala (Paz 58).³ Sin embargo, sus lectores académicos no han reparado con seriedad en la fabulación del romance familiar que presenta la novela, ni han cotejado el recurrente interés de Elena Garro por autofigurarse, por un lado, como una niña sin remordimientos que delante de la biblioteca paterna “no podía aprender a leer” y, por otro, juega a ser «investigadora» de los binarismos del lenguaje y de la demagogia que sustentan. La ensayista argentina Sylvia Molloy, en su libro *Acto de presencia*—un estudio riguroso del año 1996, centrado en las representaciones del acto de leer en el discurso autobiográfico de varios

³ La primera novela de Elena Garro, premio Xavier Villaurrutia, fue publicada por Joaquín Mortiz en 1963.

autores sudamericanos—plantea que en el caso específico de la producción literaria hispanoamericana, anécdotas como esas son estratégicas. Dice Molloy:

consideraré una **estrategia** frecuente del autobiógrafo hispanoamericano, esto es, el poner de relieve el acto mismo de leer. Tratado como escena textual primitiva, puede colocarse en pie de igualdad con destacados elementos —el primer recuerdo, la elaboración de la novela familiar, la fabulación de un linaje, la escenificación del espacio autobiográfico, etc.— que recurren en estos textos como **autobiografemas** básicos. El encuentro del yo con el libro es crucial: a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera. [...] La importancia concedida a la escena de lectura en la juventud del autobiógrafo acaso sea un truco realista para dar verosimilitud al relato de vida del escritor (y de paso establecer su gloria precoz). Pero de hecho funciona como **estrategia** autorreflexiva, que recalca la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico, recordándonos que detrás de todo hay siempre un libro. (28, 32)⁴

Elena Garro no fue formalmente autobiógrafa—tenía cerca de setenta años cuando le preguntaron “¿Escribirías tu propia vida?” y ella respondió con negativas “¿No ves que no he hecho más que tarugadas?”.⁵ En diversas intervenciones públicas defendió, junto a su hija Helena Paz, la importancia que tienen en su caso algunas evocaciones de la infancia como material crucial de la escritura (58)—en especial de la escritura de la novela *Los recuerdos del porvenir*, cuyo narrador es Ixtepec, una especie de pueblo inspirado en Iguala. Mi tesis no analiza propiamente una autobiografía de Elena Garro, tampoco pretende hacer una lectura autobiográfica de *Los recuerdos del porvenir*, ni de los cuentos que ella escribió. Mi investigación aprovecha las herramientas críticas acuñadas por Sylvia Molloy en *Acto de*

⁴ Los énfasis son míos.

⁵ Ver *Cuarta casa* 00:33:37–33:40, 00:21:52–21:56.

presencia para atender la dramatización textual del acto de leer, entiéndase aquellas escenas conceptuales cuya función primordial consiste en fabular la formación de un escritor. Dicho de otro modo, mi ensayo analítico no separa vida y obra. En este caso, intentaré ver cómo Elena Garro construye, a lo largo de décadas en su trayectoria como cuentista, una historia fragmentaria y dispersa de su vida lectora. Escenas que nos hablan de los usos que hace Elena Garro de una serie de textos prehispánicos u homéricos, de sus prácticas y modos de posicionarse críticamente frente a problemas del pensamiento contemporáneo. Siguiendo a Molloy, me interesa estudiar una «escena de lectura» particular del cuento “Amor y paz” (527–531) como si fuera un «autobiografema», es decir, como si Elena Garro hubiera fabricado en ese cuento una autoimagen deliberada, imaginaria, acerca del tipo de lectora que fue. Examinaremos, en otras palabras, una escena con la que acaso la escritora mexicana quiso darnos cuenta de su peculiar ingreso a la cultura y aportar un significado estratégico a su persona literaria. Escribe Elena Garro en ese cuento:

Cuando aprendió a leer, supo también que las palabras tenían un revés y quiso leerlas y decirlas al revés, para encontrar que no significaban lo mismo. En su familia se reían asombrados cuando ella hablaba al revés. Se repetía Roislécxe o Lasrevinu, cuando llegaban los periódicos y no encontraba *Excélsior* o *Universal*. Era desconcertante. Sin embargo debería existir la razón secreta del revés. Con la convicción de esta verdad avanzó por la vida jugando, ya que durante el juego había descubierto esa segunda realidad, para comprobar que en las situaciones y en los personajes existía también el revés de los gobelinos y de las cortinas y de las palabras. También leyó *La Iliada* tomándola desde el fin hacia adelante sin entender su clave, para llegar nuevamente a la palabra Canta. El hecho de que *La Iliada* empezaba con esa palabra hermosa y terminara también con la

misma hermosa palabra tomando el libro al revés, la convenció de que la verdadera belleza no era una simple apariencia, sino una incontrovertible realidad, aunque esta fuera inapresable y estuviera cifrada en un lenguaje colocado de cierta manera para facilitar a los mortales la presencia de la belleza. (527)

Para analizar esta escena del cuento “Amor y paz” he sugerido proponerla como un autobiografema, quiero decir, como la construcción estratégica del vínculo de la autora con la biblioteca paterna y materna. Con el término «autobiografema» Sylvia Molloy nos incitaba a valorar la escena de lectura únicamente como fábula o dramatización de una posición de intérprete singular y calculada. Para Molloy narrar el acto de leer implicaba participar en una tradición con artificios y convenciones ya cristalizadas, lo cual suponía también la condición para pensar en un lector contemporáneo que se desvía, que no sólo se hace ver leyendo, sino que se corre un riesgo al posar con el libro en la mano. Hablar de autobiografemas es interesante críticamente porque nos obliga a pensar cómo, en este caso, Elena Garro se fabuló a sí misma con *La Iliada* en la mano en la niñez o bien como lectora de periódicos. La noción de autobiografema nos ubica por lo tanto ante una intervención desprovista de inocencia. Con esta premisa, indagaré en qué sentido es posible formular a Elena Garro como una «lectora delirante». Nos preguntaremos por qué esa operación extraña, leer en reversa, configura una posición de intérprete singular, un gesto autoral malicioso frente a la actitud invulnerable con la que no pocos eruditos de su tiempo privilegiaron la precocidad y la voracidad del lector. Qué entiendo por «delirante» lo definiré, a continuación, a partir de los debates teóricos contemporáneos alrededor del vínculo entre lectura y experiencia, específicamente desde el punto de vista de los escritores argentinos Ricardo Piglia y Alan Pauls. Será preciso ver, además, qué noción del enemigo literario construyó Elena Garro, en qué condiciones aparecen las lectoras

de sus cuentos, quiénes son ellas, en función de qué leen, cómo circulan los libros en esas historias. Los cuentos claves serían: “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964), “Antes de la Guerra de Troya” (1964), “Debo olvidar...” (1980) y “Amor y paz” (2016).⁶ Por último, me preguntaré en qué medida la representación del acto de leer en ese cuento póstumo de Elena Garro “Amor y paz” pone en crisis nuestro sentido humanista de la lectura instrumental. Si *leer* es una actividad meramente mecánica, virtuosa y civilizadora—si los libros garantizan la transferencia continua de saberes indiscutibles y de valores inmutables de la cultura occidental en todas las generaciones—¿qué quiere decirnos Elena Garro al fabular la vida de una mujer del siglo veinte que, de tanto mirarles las costuras a las cortinas de la casa en la niñez, aprendió a leer en reversa los titulares de la prensa nacional y hasta un clásico antiguo? Tomando en cuenta que, en ese cuento “Amor y paz”, se dice que la lectora contempla “a las personas y a sus hechos, que nunca coincidían” y en adelante se cuestiona por qué un “hombrecito pequeño, rencoroso y que no usaba calcetines, quería el bien de la Humanidad con mayúscula” (528), intentaremos pensar cómo se posiciona Elena Garro frente a lo que Vivian Abenshushan en años recientes ha identificado como “la santurronería de la lectura”, esa conversión del lector moderno en una especie de “prócer de las buenas consciencias”.⁷

⁶ Ver *Cuentos* 27–41, 82–87, 292–312, 527–531.

⁷ Ver “El lector insumiso” 222, 216.

“Con todo y el Delirio ¡trabajaba!”

Curiosamente, hay algo laborioso en delirar. Al menos así creyó entenderlo el escritor argentino Alan Pauls—años previos al fallecimiento de Elena Garro⁸—cuando en un foro televisado, que tuvo por título “Delirio y poder”, le preguntó a Ricardo Piglia por el lugar de las «ficciones delirantes» en la sociedad.⁹ Me refiero a una conversación grabada cerca del año 1995, que vengo consultando por YouTube hace ya varios semestres y que me ha servido como antesala conceptual en el decurso de mi lectura intensiva de los *Cuentos completos* de Elena Garro, editados por Alfaguara en 2016, año del centenario de la autora. Transcribo lo que Piglia señaló en aquella grabación, ante la pregunta de Pauls, porque es amplio y complejo:

El arte se conectaría con cierto tipo de núcleos secretos, diría yo, de la sociedad. No trabajaría sobre lo inmediato. Porque funciona como un oráculo. En el sentido de que la gente también encuentra en el arte formas que después repite. [Las ficciones delirantes] se conectan con una ausencia. Es decir, se conectan con algo que no se ve y están ligadas a la contrarrealidad. Entonces, digamos, el delirio funcionaría como la captación de un pequeño núcleo de la realidad a partir del cual se construye una contrarrealidad. Sobre un pequeño elemento de la realidad que parece invisible se construye una suerte de realidad negativa—yo no diría falsa— yo la llamaría más bien una «contrarrealidad», algo que no se parece a lo que está sucediendo en el presente.¹⁰

⁸ La escritora mexicana falleció en Cuernavaca el 22 de agosto de 1998.

⁹ La conversación fue transmitida a través del Canal 7 en Buenos Aires entre 1995 y 1996.

¹⁰ Ver “Delirio” 00:1:27–37, 00:2:19–29, 00:6:00–18, 00:6:22–42.

Es curioso cómo Ricardo Piglia, en su diálogo con Alan Pauls, hace uso de una nomenclatura teórica que parece aportar a la noción de «delirio» el carácter de una práctica. Si comúnmente entendemos por «delirio» un estado alterado de la mente que genera confusión y percepciones extrañas, reconocemos que hay tradiciones interpretativas para las cuales dicha noción no ha pasado de suponer una manía improductiva, un derroche mental.¹¹ Al hablar de «delirio»—en esta grabación—palabras como *captar* o *construir* no son por lo tanto arbitrarias, contundentemente remiten a un hacer. Cotejando los planteamientos expuestos en la conversación grabada del 95 con las páginas de *El último lector*—libro importantísimo del año 2005, donde Piglia no sólo operacionaliza diversos modos de leer; no sólo reflexiona acerca de cruces muy complejos entre lectura y experiencia, sino que reconstruye las intrigas de una serie de lectores imaginarios, actualizando nuestra comprensión de aquellas teorías de la lectura contemporáneas que fueron claves para él—cotejándolos digo, uno podría preguntarse qué significa vivir delirantemente. Acaso una vida delirante ¿no consistiría en asumir el extraño destino de quien “lee mal, distorsiona, percibe confusamente” como anota Piglia en *El último lector?* (19) Una década después de que tuviera lugar el foro televisado que seguiré glosando, *El último lector* parece reiterar la intuición de que el artista—en este caso, el escritor—es un alucinado, alguien que compone una posición de intérprete desfamiliarizada y singular. Dicho de otro modo, el lector es un tipo de artista y en ese sentido, Ricardo Piglia nos insta a pensar a

¹¹ Al cotejar las acepciones que actualmente definen “delirio” en el Diccionario de la Real Academia Española recordamos que no hablo estrictamente de delirio persecutorio. Pauls piensa la noción de delirio en torno al poder porque, por lo general, se piensa que la autoridad delira para la opresión, mientras que el artista deliraría para la libertad. Él dice “En un sentido, digamos, el arte aprende del poder y el poder probablemente aprenda del arte” (“Delirio” 00:15:05–10). Pero comúnmente decimos que los líderes de cultos y sus profetas deliran, que los locos, los amantes y muchas veces el activista que sueña con un mundo más justo es también un delirante. Incluso hoy si en una conferencia de prensa algún portavoz del gobierno miente decimos que delira; cuando los servicios de inteligencia del Estado fomentan miedo, manipulan o tergiversan la información alrededor de un crimen evidente, opinamos que deliran.

algunos intérpretes como artífices autónomos, con sus prácticas y usos exclusivos al oficio de leer.

En aquella conversación de 1995, Alan Pauls, pensando en las novelas de Ricardo Piglia, trae a colación sus figuras de locas, personajes que descifran o delatan una verdad insoportable. Ven allí una tradición femenina. Hablan de Antígona o Juana de Arco, por ejemplo. Son visionarias del no, mujeres intransigentes, voces negativas que por herméticas la autoridad fracasa en incorporar. El artista vidente y la mujer que dice que «no» constituyen entonces para Piglia una mirada anárquica frente a las convenciones dadas. A su modo de verlo, el novelista y el Estado narran; construyen modelos de realidad que se impugnan mutuamente. “No son nunca relatos inocentes estos relatos del Estado” enfatiza Piglia.¹² Una visionaria ejemplar, según él, sería la figura insobornable de la mujer que dice que no, que se niega a operar en beneficio de lo establecido, que se resiste a entrar en intercambios, a pactar con la autoridad. Se trata de una figura de artista marginal, cuya gestualidad no es rentable. Transcribo otro extracto de la intervención grabada “Delirio y poder” del año 1995, donde el propio Piglia lo explica mejor:

El arte es eso: a cambio de nada. Entonces el «a cambio de nada» pone en crisis toda la sociedad. Porque, digamos, ¿en qué sistema incorporamos el «a cambio de nada»? Porque el Estado podría admitir, y lo hace, a cambio del reconocimiento de los valores literarios y artísticos, a cambio del reconocimiento de los valores nacionales. Siempre que sea a cambio de algo es capaz de incorporar a cualquier figura por más antipática, incómoda, transgresiva que sea. (00:21:50–22:19)

Respaldaré mi análisis del relato de Elena Garro “Amor y paz” con los planteamientos de Pauls y Piglia por varias razones. (1) Se sabe que a la hora de poner a prueba la producción

¹² Ver “Delirio” 00:13:55–14:00, 00:18:24–20:27, 00:22:32–59.

intelectual de Elena Garro existe una especie de consenso. Alrededor de Elena Garro epítetos como «polémica» o «mágica» se han convertido en el discreto «señora loca» que las instituciones culturales—lo acepten o no—difunden ninguneadoramente, programando muchas veces una recepción ingenua y falsificada de lo que su gesto artístico representa. Han intentado incorporarla, pero en los términos de sus enemigos literarios (sobre este punto me explico más adelante). No es difícil constatar cómo comerciantes y filólogos siguen cristalizando la figura de Elena Garro sometida a la «lectura histórica» de siempre. Una tesis de 2008 pone sin miramientos: “Que Elena Garro haya sido víctima durante más de veinte años de una persecución cuyo propósito era convertirla en una no persona, es tan difícil de creer que parece corroborar el delirio de la escritora” (Calderón 87). (2) Me preocupa en función de qué hipótesis estudiamos con fervor el modo en que Elena Garro operacionalizó la noción de «delirio» artísticamente. Donde otros identifican una carencia, yo veo una práctica estética y un hacer literario particular. (3) A lo largo de mi investigación me he visto obligada a considerar el costado argentino de su producción intelectual. Se ha vinculado, por ejemplo, el trabajo de Elena Garro con el de Ricardo Piglia, en relación a lo que el escritor argentino denominó «ficción paranoica».¹³ La Dra. Lucía Melgar—quien con mayor continuidad, cercanía y agudeza ha venido actualizando en las últimas décadas los estudios especializados en la obra y el archivo de Elena Garro en la Universidad de Princeton—ha insinuado en intervenciones recientes que la crítica latinoamericanista, seducida por el horizonte interpretativo que supone el «realismo mágico», suele pasar por alto los debates aportados por la tradición literaria rioplatense del siglo veinte (Manuel Puig, José “Pepe” Bianco, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy

¹³ Aunque desconozco la fuente de dicha intuición, la misma circula en diversos foros de internet: “Con su narrativa, ha indicado el gran escritor argentino Ricardo Piglia, Elena Garro inventó la ficción paranoica, sin el propósito de crear un nuevo género policial”. Ver por ejemplo www.literatura.us/elena/index.html.

Casares) con la que a todas luces la escritura de Elena Garro se cruza, dialoga y establece tensiones.¹⁴ (4) La noción de «delirio» no ha sido abordada adecuadamente por los estudios críticos que competen al análisis de la producción intelectual de Elena Garro. La tesis que más cerca parece haber estado de tratar este asunto hasta la fecha, al discutir la noción de «paranoia» por ejemplo, se extravía diagnosticando trastornos mentales a la autora (Calderón 83).

Posiblemente, la lectura enemiga de la obra de Elena Garro—la lectura «criminal» como la identifica Piglia en *El último lector*¹⁵—sea el tipo de análisis «histórico» ejecutado por Raúl Calderón Bird en aquella tesis de 2008, titulada “Paranoia y juegos fantásticos en *Andamos huyendo Lola* de Elena Garro” donde el investigador cree poder explicar:

la verdadera causa de la trágica vida de Elena Garro: la paranoia, el delirio de persecución, que no comienza en la infancia, sino inmediatamente después de aquellas declaraciones, que jamás se mencionan en el libro [*Andamos huyendo Lola*], contra los intelectuales mexicanos en 1968. Acaso la mejor prueba de ese desplazamiento que oblitera la verdad sea la ausencia en el texto de la palabra “paranoia”, como si la escritora creyera, efectivamente, en la realidad de la persecución. Fiel a su enfermedad mental hasta su muerte, Elena Garro, al igual que todos los paranoicos, nunca puso en duda que la persecución que sufría no era más que una invención, la más aterradora de sus ficciones fantásticas. (102–103)

¹⁴ Ver Melgar, “Correspondencias literarias: Bianco, Garro y *La pérdida del reino*” 425–430, “Elena Garro a través de su archivo”, “En busca de una literatura propia”; o ver *La hermana menor* de Mariana Enríquez.

¹⁵ Piglia señala: “El lector como criminal, que usa los textos en su beneficio y hace de ellos un uso desviado, funciona como un hermeneuta salvaje. Lee mal pero sólo en sentido moral; hace una lectura malvada, rencorosa, un uso pérfido de la letra. Podríamos pensar a la crítica literaria como un ejercicio de ese tipo de lectura criminal. Se lee un libro contra otro lector. Se lee la lectura enemiga. El libro es un objeto transaccional, una superficie donde se desplazan las interpretaciones”. (35)

Una carta que Elena Garro redactó en 1975, no sólo contradice la tesis recriminatoria de Calderón, sino que logra dar cuenta de cuán a consciencia ella misma redefinió y transvaloró incesantemente la noción de delirio como productividad:

Yo no tengo delirio persecutorio, si lo tuviera estaría en un manicomio o estaría rica, pues podría trabajar. El delirio persecutorio no se adquiere tan fácilmente, es una tendencia o una inclinación o un trauma que data de la infancia. Y si lo tengo ahora, lo tuve siempre, pero antes con todo y el Delirio ¡trabajaba! (Mora y Melgar, “6.VIII.75” 302–303)

Entender el «delirio» como productividad y no como diagnóstico nos permite ubicarnos frente a la escritura de Elena Garro en términos gestuales y pensar la escenificación de una percepción frenética, confusa o distorsionada, en cambio, como un irreverente mecanismo de orientación de la mirada artística, no una crisis psiquiátrica de la autora, ni un componente pintorescamente mágico o fantasioso de las ficciones que ella construyó.

En la investigación periodística, *Debo olvidar que existí: Retrato inédito de Elena Garro* (Debate, 2017), Rafael Cabrera registra una anécdota de octubre de 1968—fecha en que en México se difama irreparablemente a la escritora—que puede servirnos de contraste con la lectura patologizadora impuesta por la tesis de Calderón. Transcribo la anécdota para cotejar cómo se politiza la noción de delirio en ambas investigaciones. Narra Cabrera:

Elena le arrebató el teléfono al capitán Salazar y escuchó que, del otro lado del teléfono, alguien la tildaba de loca. La frase la enojó tanto que la escribió más tarde en sus apuntes.

—...esa señora padece delirio persecutorio...

Con el humor negrísimo que la caracterizaba, Elena respondió a su interlocutor.

—Usted debería estar en Viena, en el instituto psiquiátrico, pues nunca me ha visto y hace este diagnóstico tan acertado.

Colgó el teléfono. El calificativo le pareció el colmo: ese día había aparecido en todos los periódicos acusada de ser una de las cabezas de la conjura comunista y la acusaban de padecer “delirio persecutorio”. (23)

Cabrera organiza los hechos de la difamación de Elena Garro en función de un retrato de la escritora en plena recopilación de materiales de trabajo. No es casual que el periodista mexicano especifique que “[Elena Garro] escribió más tarde en sus apuntes” el apelativo de loca. La escritora retoma la noción de «delirio» como material de escritura en un contexto hostil, cargado de tensiones políticas y acusaciones serias. Tampoco es ingenua, en la conversación telefónica, la presencia de la frase “instituto psiquiátrico”. Elena Garro es altamente consciente del peso institucional que estigmatiza el «delirio» sobre todo en mujeres intelectuales. Entre los siglos XIX y XX no son raros los casos de artistas, cuyos esposos usualmente fungían como escritores diplomáticos autoritarios (el matrimonio de Elena Garro con el poeta mexicano Octavio Paz duró legalmente casi veinte años),¹⁶ pensadoras que fueron hospitalizadas, diagnosticadas con «histeria» y criminalizadas porque su escritura se consideraba signo de un desequilibrio mental—como ha estudiado sagazmente Kate Zambreno—al tiempo que se les recetaba escribir como remedio.¹⁷ Propongo que en un mundo amenazante, censor y demagógico—como el que le tocó transitar a ella—lo que llevó a Elena Garro literariamente más lejos fue desde el inicio un innegociable y antiinstitucional derecho a delirar, o mejor sería decir, «oficio» de delirar. Quien trabaja “con todo y el Delirio”—en mayúsculas, como puso ella en aquella carta del año 1975 que he citado previamente—ha de leer y escribir en función de su

¹⁶ Ver Nettel 336. A propósito, *La reina de espadas* es una rigurosa investigación alrededor de los *Elena Garro Papers*, conservados en la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, que la editorial Lumen acaba de publicar. De algunas cartas de Paz se dice allí: “son tan poéticas como categóricas. Los consejos y las prohibiciones abundan. También las órdenes y los regaños” (Barrera, “Imperativos yucatecos” 39–41).

¹⁷ Ver *Heroines* 38–79.

propia vulnerabilidad. Que la mayoría de los personajes de Elena Garro vivan amedrentados no supone, por lo tanto, un mero “juego fantástico” como alude el título de la tesis de Calderón en 2008. Podría decirse que esa vulnerabilidad y esa amenaza son los grandes temas de Elena Garro y que casi no escribió de otra cosa. La palabra «miedo», para ser específica, aparece por encima de doscientas veces en el tomo de quinientas páginas que reúne los *Cuentos completos* y en más de cincuenta ocasiones sus protagonistas se descubren abiertamente “aterradas”. En las historias de Elena Garro, niñas y mujeres—conscientes de que serán vencidas—viven dispuestas a conspirar, a defender agónicamente sus ensoñaciones, a proteger la fragilidad de sus secretos y a desaparecer a cualquier precio, frente a los dispositivos de represión, control y vigilancia que representan la policía, los maridos celosos, los adultos castigadores, los cobradores, los delatores, los agresores, las instituciones culturales, los valores hegemónicos, los servicios de inteligencia del gobierno y sus espías, o lo que sea que atente contra la fuerza de sus ilusiones. La suya es una obra narrativa rebotante de personajes nerviosos, que escriben y leen en peligro, que llevan vidas clandestinas y que por lo tanto son responsables consigo mismos.

“La tinta funcional”

Hace falta preguntarse qué gestos o mecanismos textuales Elena Garro empleó en la construcción de un enemigo; contra qué gestualidades escribía y leía una escritora como ella. Sobre todo porque en los años sesenta, en una entrevista de 1962 para ser específicos, a la hora de opinar cuáles autores *mexicanos* coetáneos consideraba ejemplares, Elena Garro fue estratégica:

Ves, a mí me dan mucha tristeza los escritores mexicanos. Me da mucha tristeza que haya tantos “juntapalabras” y que todavía no hayamos producido una sola idea. A veces hermosos pensamientos, y en general, muchas, muchas palabras. Para mí existen algunos escritores aislados: Borges, Vallejo, Bioy Casares, Juan de la Cabada (lástima que no quiera escribir más), Rulfo y Paz. Los demás, que me perdonen, pero, o son escritores coloniales, de pupitre alto, pluma de ganso y hermosa letra redondilla; o, como diría Heine, “gritones más o menos bien pagados”. (citada en Cabrera 46)¹⁸

La simpatía con la que Elena Garro corona su nómina de autores *mexicanos* imprescindibles con el peruano César Vallejo o con los argentinos Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares nos da una idea de la lectora exigente y estratégica que fue. Los criterios de esa lista responden a un orden afectivo, pero no favoritista, puesto que, si bien Juan Rulfo y Octavio Paz—el padre de su hija—le resultaban afines, uno podría preguntarse por qué sería importante para Elena Garro incluir en esa nómina a su mejor amigo, el dramaturgo Juan de la Cabada, si había dejado de escribir. Más allá de suponer un conflicto de interés, me parece que también los

¹⁸ Se trata de una entrevista del año 1962, a cargo de Elena Poniatowska, en la que Garro expresa, entre otras cosas, en qué consiste su sentido del compromiso literario.

escritores argentinos aludidos aportan una carga insolente e intimista a esta intervención de Elena Garro en 62. No quiero detenerme a exponer pormenores en cuanto al romance entre Elena Garro y el escritor argentino Adolfo Bioy Casares porque es delicado. Sólo observar que la presencia de Bioy Casares en estas expresiones—y por consiguiente la de Borges, en tanto colaborador íntimo de Bioy y posterior antologador del guion de Elena Garro “Un hogar sólido” en la *Antología de la literatura fantástica* (1965)—tampoco es gratuita. Ambos autores admiraban a Elena Garro, incluso fueron publicados en Francia gracias a ella y en momentos de represión política la respaldaron.¹⁹ Digo que esta intervención del año 1962 resulta estratégica en la medida que Elena Garro no sólo consigna los nombres de un grupo heterogéneo de escritores latinoamericanos insobornables, sino que esa lista opera como un acervo de apegos secretos con los que ella asocia una actitud antiinstitucional radical en oposición al optimismo de las voces sentimentales asumidas por una serie de autores nacionales que pese a ser de izquierda fueron rentables. Es decir, escritores centrales con quienes Elena Garro no comulgaría, cuya unanimidad en debates de política pública ella consideró cuestionable y cuyas prácticas literarias aborreció. Contra ese tipo de intelectuales se expresó por carta al escritor argentino, José Bianco, la misma década:

He llegado a convencerme de que, a pesar de la náusea que me producen los escritos de [Carlos] Fuentes, [Rosario] Castellanos, [Luis Guillermo] Piazza, [Carlos] Monsiváis, etcétera, deben ser genios a los que no comprendo pues aquí los respetan. Además yo no estoy en la línea política, ni en el presupuesto oficial como ellos. (ctd. en Cabrera 46–47)

¹⁹ Los poemas que Elena Garro dedicó a Bioy Casares entre 1949 y 1954 se recogieron con motivo del centenario de la escritora, bajo el título “Bioy, tú me diste una tan buena lección que yo ya no puedo enamorarme de nadie, ni siquiera de Bioy”. Ver Rosas 142–181; Paz 414; *Borges*, en particular dos notas del diario de Bioy: miércoles, 22 de octubre de 1968 y lunes, 14 de agosto de 1972.

Es fácil leer dichas intervenciones y pensar que conforman un drama meramente personal de la escritora mexicana reñida momentáneamente contra algunos contemporáneos, por lo que llegamos a despacharlas sin pensar qué tanto aportan al entendimiento de su obra. Hay que leer en estas expresiones públicas y privadas la peculiar agresividad con la que Elena Garro, muy responsablemente, se encarga de señalarnos lo fundamental: entre qué liga de autores de América Latina se ubica ella, en qué lado de eso que Ricardo Piglia denominó en un curso de literatura la “lucha entre poéticas”²⁰ se posiciona ella, junto a qué gestualidades, sensibilidades o tradiciones literarias desea ser leída, qué entiende por compromiso en el arte y, por el contrario, qué tendencias del activismo intelectual de las izquierdas rechaza a la hora de escribir y por qué. “Lo importante es que te lean tus contemporáneos. Influir en tu época” llegó a decirle Elena Garro a su hija Helena Paz, angustiada por “el ninguneo de los años setenta” (59). Hay que recordar que el siglo veinte—especialmente entre esas décadas del sesenta y setenta—queda marcado por varias pautas prestigiosas del panorama cultural, algunas de las cuales se van consolidando en un mismo interés del mercado editorial. Me refiero, en primer lugar a la categoría «boom latinoamericano», cuya beneficiaria directa fue Carmen Balcells, agente literaria de novelistas como el mexicano Carlos Fuentes, el argentino Julio Cortázar, el peruano Mario Vargas Llosa o el colombiano Gabriel García Márquez, por mencionar los nombres exitosos; en segundo lugar, me refiero a la categoría «realismo mágico». En un sentido amplio, como corriente artística el realismo mágico es el tratamiento excesivamente milagroso y risueño de un hecho ordinario, o bien, de un relato fundacional que de otro modo sería grave y “realista”. Pese a no ser privativa de novelistas latinoamericanos, en su momento dicha categoría privilegió la «novela total» que, en el caso de García Márquez, según la exégesis que prepara Vargas Llosa en 2007 para la

²⁰ Ver “Primera clase. 3 de septiembre de 1990” 25.

edición conmemorativa de *Cien años de soledad*, pretende “reflejar” las realidades de los pueblos subdesarrollados de América Latina.²¹ Elena Garro no comulgó con la categoría «boom latinoamericano» y se cansó de que la clasificaran como «realista mágica» a ella también. No se dejó seducir por ese mito de mercado que hizo estragos entre sus contemporáneos. No hizo concesiones, ni pactó “a cambio de” un lugar entre los “próceres” del boom. En un momento dado tuvo que confesar:

Ya estoy ¡harta! de que me digan “realismo mágico”. Ha habido tanto realismo mágico en estos últimos años y es tan horrendo... Todo eso son ¡pendejadas! Y nomás por no estar entre esa banda de pendejos yo no vuelvo a escribir nunca nada mágico. Ya me harté del realismo mágico. Han echado a perder toda posibilidad de novela en América Latina con tanto realismo y tanta magia. (citada en Cabrera 188)

De hecho, su hija, la escritora Helena Paz acabó viendo en este tratamiento un truco desafortunado de ciertos novelistas infinitamente inferiores que tan sólo intentaron imitarla:

Elena Garro que no había leído a Jung, descubre un arquetipo importantísimo del alma en la piedra. Esto la hace superior a sus seguidores que acumulan hechos “mágicos” sin sentido en sus mediocres novelas. No quiero citar nombres, pero Elena Garro, con su intuición mágica y espiritual, termina su gran novela con un arquetipo recientemente descubierto por la psicología moderna. De ahí lo genial y lo profundo de *Los recuerdos...* No son un simple montón de acontecimientos “raros” y absurdos como los relatos de sus seguidores, sino la auténtica significación de la transformación de un alma, la de Isabel. (65)

²¹ Ver Vargas, “*Cien años de soledad*. Realidad total, novela total” xxv–lviii.

Hacia 1998, la estudiosa Erna von der Walde, en su ensayo “Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad” se atrevió a problematizar la rentabilidad que el «realismo mágico» gozó muy pronto con la distribución en masa de *Cien años de soledad* (1967)—obra insigne de la corriente artística—así como también la facilidad con que se neutralizó el sustrato disidente de la escritura de García Márquez en favor de una visión amable y exotizadora de la experiencia colonial colombiana. Dice Walde:

El realismo mágico me postula serios problemas. [...] Más allá del lugar de prestigio que ha adquirido lo marginal, minoritario y excéntrico en el primer mundo, cabe preguntarse si el realismo mágico, como quiera que se entienda, no se presta para construcciones de la otredad que son parte de ese mismo proyecto que sostiene la lógica del capitalismo en cualquiera de sus fases; construcciones de la otredad que sean incorporables sin mayores conflictos. [...] En el mismo momento en que se presenta [*Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez] una gran obra de la literatura que logra desafiar a la ciudad letrada del altiplano en su propio terreno, su lectura estará significativamente marcada por fenómenos de masificación y comercialización. No será la matanza de las bananeras el momento emblemático de la obra, sino las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia y la ascensión de Remedios la bella envuelta en sábanas. (207)

La edición definitiva de *Los recuerdos del porvenir* (Alfaguara, 2019)—novela de Elena Garro originalmente publicada en 1963 y considerada por muchos obra pionera del realismo mágico—reúne reflexiones críticas de las escritoras Guadalupe Nettel y Carolina Sanín que manifiestan inquietudes parecidas a las de Walde en el 98. Antes que ellas, en los años ochenta, la académica norteamericana Joanna Russ había denominado “falsa categorización” a la tendencia de ciertos filólogos a domesticar y a falsificar la gestualidad de las artistas mediante

estrategias clasificatorias deliberadamente condescendientes, incorrectas o desacertadas (103–121). Tanto Nettel como Sanín piensan que reivindicar la figura de Elena Garro como precursora del «realismo mágico» es incurrir en esta práctica. Para ser específica, la escritora mexicana Guadalupe Nettel nos recuerda que el realismo mágico no es una categoría seria:

Aunque el término “realismo mágico” fue acuñado en 1925 por el crítico alemán Franz Roh, el género se hizo mundialmente famoso a partir de la obra de Gabriel García Márquez, que debe mucho —lo reconociera o no— a la de Elena Garro. [...] Elena Garro declaró toda su vida que a ella no le interesaba pertenecer al realismo mágico porque más que tratarse de una verdadera corriente literaria era una estrategia comercial. Habría que ver si alguna vez la invitaron a formar parte del Boom latinoamericano. En ese grupo constituido exclusivamente por hombres, blancos y heterosexuales, la única mujer que figuraba era la agente Carmen Balcells, autora intelectual y principal beneficiaria de este fenómeno. Las declaraciones que algunos integrantes del movimiento han hecho a lo largo de las décadas para denostar la literatura escrita por mujeres o por escritores homosexuales de talento indiscutible, como Manuel Puig, producen vergüenza ajena. También resulta curioso que esa literatura breve y concentrada, intimista y fragmentaria —como la de Josefina Vicens, Juan Rulfo o Jorge Ibarguengoitia— que los escritores del Boom despreciaron sea justamente aquella que el siglo XXI está reivindicando como lo más valioso del anterior y la que más influencia tiene sobre los escritores de hoy. (338–339)

Del mismo modo, la escritora y académica colombiana Carolina Sanín repara en la inclinación cervantina de la escritura de Elena Garro y reclasifica *Los recuerdos del porvenir* dentro del barroco latinoamericano junto a la obra de Borges:

Un día la crítica literaria quiso que la consciencia —la experiencia— de la realidad del tiempo como despliegue de los tiempos infinitos (o como cancelación del tiempo en la intuición de lo infinito) coincidiera con un movimiento literario al que dio un nombre desafortunado, colonialista y de esterilizantes consecuencias: “realismo mágico”. Leo que el periodismo cultural y las escuelas han llamado a Elena Garro alternativamente “precursora”, “pionera” y hasta “madre” del supuesto movimiento. También he leído que ella desdeñó el nombre de “realismo mágico”. [...] Lo que se ha llamado “realismo mágico” no es otra cosa que el barroco, y a él pertenecen Góngora, Cervantes y Borges, al tiempo que Garro y García Márquez. Sus obras observan en primer lugar la circunstancia del lector o el espectador, pues ella, como la del soñador, es la prueba palpable de que se vive en dos tiempos: inmóvil frente a la obra, móvil a través del tiempo que la obra presenta. (343)

Todavía más reciente, la nota del editor, el académico Álvaro Álvarez Delgado, en el tomo *Novelas breves* de Elena Garro, publicado por Alfaguara en 2022, reitera: “resulta erróneo acercarse a la producción literaria de Elena Garro desde la perspectiva del realismo mágico” (10). En una clase de literatura del año 1990, Ricardo Piglia extremaba la inquietud de Joanna Russ: “La construcción de una poética—decía Piglia en aquel seminario—supone una lucha con otras poéticas que la anulan. [...] Puesto que si una novela o un texto son leídos desde la poética contra la cual se enfrentan, ese texto o esa novela no valen nada”.²² El realismo mágico es una herramienta conveniente para el tipo de crítica que se ha acostumbrado a devaluar las intervenciones de Elena Garro: (1) folclorizando la lectura de *Los recuerdos del porvenir*, una novela ambientada en un burdel, donde se trama un complot contra las autoridades, con una

²² Ver “Primera clase. 3 de septiembre de 1990” 23.

carga fracasista y anárquica muy fuerte; (2) pasando por alto el rigor de Elena Garro en su manejo del lirismo a la hora de escenificar la violencia, descrita siempre con un lenguaje luminoso que no se priva de lo agónico ni de lo macabro; (3) neutralizando el carácter irreverente y pesimista del pensamiento de Elena Garro. Sobre estos tres aspectos daré algunos ejemplos más adelante. Por su parte, la escritora española Luna Miguel, quien en *El coloquio de las perras*—libro clave del año 2019—había reivindicado a Elena Garro como «Madre del Realismo Mágico»,²³ actualmente prepara guías de estudio donde se rectifica y lee *Los recuerdos del porvenir* desde la perspectiva del «pesimismo alucinado» cerca de la poesía de Jorge Luis Borges y los cuadernos de Emil Cioran.²⁴ En el caso de mi análisis del relato “Amor y paz”, intento leer algunos cuentos de Elena Garro desde eso que los escritores argentinos Ricardo Piglia y Alan Pauls denominaron en 1995 «ficciones delirantes».

Uno de los cuentos verdaderamente riesgosos que circuló en los años ochenta, titulado “Las cabezas bien pensantes” es emblemático de cómo Elena Garro construye una mirada artística en función de un enemigo. El cuento critica lo que Elena Garro se atrevió a concebir como una «tinta funcional», un tipo de escritura instrumental y estéril que nada tiene que ver con lo que podríamos llamar, siguiendo a Luna Miguel, una escritura viva y alucinatoria. Escribe Elena Garro en ese cuento:

Para nosotros ya no corre la tinta, ese líquido inventado para dibujar mariposas, vuelos de cigüeñas y ojos de gacelas. Sin embargo, “las cabezas bien pensantes” la convirtieron en “tinta funcional” y un día pidieron por escrito el Decreto de Muerte para las mariposas. Enseguida se organizaron los pelotones de fusilamiento y las mariposas fueron llevadas al

²³ Ver Miguel, “Todo el mundo tiene una opinión sobre la vida de Elena Garro” 17–26.

²⁴ Ver Miguel, “Garro (1): los árboles «Cartago» y «Roma»”, “Pregunta patrona: sobre el estilo de Elena Garro”, “Garro (2): el papel nos hace gestos”, “Pregunta patrona: la idea del tiempo en Elena Garro”, “Garro (3): reencuentro de un personaje”, “Adelanto exclusivo: Un pesimismo alucinado”. www.patreon.com/lunamonelle/posts

amanecer a los paredones de ejecución o a las tapias de los cementerios municipales para ser fusiladas, no sin antes haber cavado sus propias fosas. Así, castigaron a esas ladronas de polen que arruinaban la economía del Estado. [...] Andábamos huyendo Lola, de la tinta funcional, entre otras cosas. (289–290)

Para Elena Garro quienes escriben utilitariamente—con un lenguaje parecido a lo que Ricardo Piglia también había llamado la “lengua intermedia” que se establece en períodos de represión política, que es neutralizadora y se presupone que todos entienden²⁵—son los escritores que hacen concesiones. Autores y periodistas que producen una literatura sin riesgo, que escriben novelas “café con leche” como socarronamente lo pondría Damián Tabarovsky en “El escritor sin público” (9–11). El escritor italiano, Italo Calvino, en una conferencia magistral que preparó también en los años ochenta tuvo que reconocer la misma preocupación:

Padezco de una hipersensibilidad o alergia: tengo la impresión de que el lenguaje se usa siempre de manera aproximativa, casual, negligente, y eso me causa un disgusto intolerable. [...] A veces tengo la impresión de que una epidemia pestilencial azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza, es decir, en el uso de la palabra; una peste del lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez, como automatismo que tiende a nivelar la expresión en sus formas más genéricas, anónimas, abstractas, a diluir los significados, a limar las puntas expresivas, a apagar cualquier chispa que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias [...] La literatura (y quizá

²⁵ Dice Piglia: “A mí me preocupa más el tipo de operación estatal, policial, de los servicios de inteligencia sobre el lenguaje que, por ejemplo, el mundo de las imágenes. [...] Me parece que se está estableciendo una suerte de lengua neutra, intermedia, que todo el mundo habla, que los que no hablan esa lengua, hablan una lengua extranjera, nadie los entiende, son herméticos y están ligados a mundos perdidos. Entonces avanzan hacia la construcción de una lengua única. [...] La televisión es un lugar donde esa lengua se enuncia”. (“Delirio” 00:23:42–24:22)

sólo la literatura) puede crear anticuerpos que contrarresten la expansión de la peste del lenguaje. (“Exactitud” 68)

La tinta funcional y la peste del lenguaje, dos metáforas de la burocratización del pensamiento, de las coartadas humanistas que hoy por hoy siguen instrumentalizando la escritura y la lectura,²⁶ implican un tratamiento demagógico, policial y controlado de la creación artística y por lo tanto facilitan que de algún modo se impugne la lírica y se criminalice el gesto delirante (“La literatura es delirio” reclamó Deleuze).²⁷ En adelante, proveo algunos ejemplos de cómo la «escena de lectura» en los cuentos de Elena Garro ha sido objeto de investigaciones críticas preocupantemente instrumentales.

²⁶ En una conferencia, el poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti glosa algunas de estas coartadas a las que me refiero como finalidades instrumentales del lenguaje. Dice Montalbetti: “La pregunta ¿por qué escribo? ha sido sabotada, desafortunadamente, por una serie de coartadas a las que se recurre con poca originalidad. La coartada del archivo, (escribo para recordar, para dejar un registro), la coartada catártica, (escribo para liberarme de mis demonios), la coartada escatológica, (escribo para vencer a esa puta que es la muerte), la coartada metafísica, (escribo para arremeter contra los límites del lenguaje), la coartada psicológica, tal vez la peor de todas, (escribo para encontrar o construir una identidad)”. (10–11)

²⁷ Ver “La literatura y la vida” 10.

“Debo olvidar que leí estas páginas”

La ficción de Elena Garro posee al menos tres cuentos que operan como contundentes fábulas conceptuales sobre la lectura. Uno de los programáticos “La culpa es de los tlaxcaltecas” ha sido desleído por la crítica latinoamericanista según explica el Dr. Francisco Xavier Solé Zapatero en su artículo del año 2020 titulado “«La culpa es de los tlaxcaltecas» de Elena Garro: problemas de su «solución artística» y poética” que glosaré en detalle próximamente. También “Antes de la Guerra de Troya”, reunido en *La semana de colores* (1964)²⁸ y “Debo olvidar...” del libro *Andamos huyendo Lola* (1980)²⁹ son cuentos ejemplares de la variedad de registros y recursos con los que Elena Garro exploró incesantemente el vínculo entre lectura y delirio. A su manera estos textos nos permiten comprender la cuentística de Elena Garro a contramano del consenso interpretativo que la ha encasillado erróneamente en la corriente del realismo mágico, cuando no estudiado desde una perspectiva folclórica o nacionalista que la domestica. Antes de entrar propiamente en el análisis crítico del relato “Amor y paz” que he citado al principio, desarticularemos esas interpretaciones y nos preguntaremos, en cambio, por los gestos y las «poses de lectoras» que perfilan estos cuentos,³⁰ por la ética de lectura que parecen proponernos.

²⁸ Primera entrega de relatos de Elena Garro, publicada en 1964, año posterior a la circulación de su primera novela *Los recuerdos del porvenir*.

²⁹ Segunda entrega de relatos de Elena Garro, publicada en el exilio.

³⁰ Para Sylvia Molloy la «pose de lector» consiste en la imagen o instancia textual donde el sujeto muchas veces se autopercibe—quiere ser visto o retratado—con el libro en la mano de forma estratégica, así sea fingiendo que lee (“El libro en la mano” 67–68).

3.1

“La culpa es de los tlaxcaltecas”

Recordemos que en 2016, año del centenario de Elena Garro, el especialista Geney Beltrán Félix resume la trama de “La culpa es de los tlaxcaltecas” así:

Desde sus primeras líneas «La culpa es de los tlaxcaltecas», el cuento con que abre *La semana de colores*, hace ver los hechos en el escenario de una cocina. Laura es una mujer blanca y rica que vive en la moderna ciudad de México. Vuelve a su hogar, agitada y temerosa, con «el traje blanco quemado y sucio de tierra y sangre». Es recibida por Nacha, su cocinera, ante quien, mientras recobra los ánimos gracias a una taza de café, va desgranando la **confusa odisea** de los meses últimos: al viajar a Michoacán y Guanajuato y luego al desplazarse a otros lugares de la capital, se ha encontrado varias veces con un imprevisto hombre de rasgos indígenas. Sus ausencias, y el ultraje que al parecer sufrió en cada lance, provocaron la censura, los celos y el maltrato de su marido. La verdad es esta: en sus travesías Laura ha ido no sólo a otros lugares sino a otro tiempo: al año 1521, en el corazón de los días sangrientos previos a la caída de México-Tenochtitlan. Así ha descubierto que el hombre indígena es un guerrero azteca de quien habría sido esposa en una existencia anterior.³¹

Traigo la versión de Beltrán a modo de recepción estándar y más o menos oficial de los hechos de este primer relato, pues ocupa el lugar introductorio y privilegiado del prólogo en el tomo que reúne los *Cuentos completos* de Elena Garro. Y también porque dicho resumen omite lo fundamental. ¿Qué libro circula en esta historia y quién lo lee? Son las preguntas centrales

³¹ Ver “Elena Garro, la sublevada” 9–10 (énfasis mío).

para mi investigación que Beltrán nunca se plantea. Aun cuando Beltrán reconoce que Elena Garro construye una “confusa odisea”, su acercamiento historicista—la insistencia en fechar, contextualizar o localizar a los personajes del cuento en un evento histórico concreto, como hace él en ese prólogo—ha resultado insuficiente para entender el relato, sobre todo en años recientes. En el 2020, por ejemplo, el académico Francisco Xavier Solé Zapatero tuvo que admitir que “La culpa es de los tlaxcaltecas” es un cuento “entreverado y problemático” y “una obra profundamente «incomprendida»” (357). Explica Solé:

la crítica especializada propone que esta obra refiere a la Malinche, a los tlaxcaltecas (a pesar de que nunca aparecen) y, evidentemente, a los aztecas y la Conquista, vista desde la época de López Mateos, y por tanto, a una lectura de la Historia de México. No obstante, como vemos, con ello no se ha *comprendido* ni *explicado* finalmente nada de la obra en sí misma, pues simplemente se ha hecho una interpretación desde «fuera» del texto, y no se ha abordado desde «dentro», desde el texto mismo, a partir de la forma en la que los personajes lo «viven», lo cuentan y lo dialogan, que el narrador lo relata, y que la Autora lo configura y lo simboliza o metafORIZA, para que todo esto tenga lugar. (358)

La preocupación de Solé guarda relación con lo que Susan Sontag había impugnado en los años sesenta en su libro de ensayos *Contra la interpretación*; me refiero al filisteísmo académico, a la ansiedad institucional por sobreexplicar el contenido de la obra de arte, por instrumentalizarla (25–39). En lugar de imponer una interpretación temática del cuento que intente subordinarlo a recursos externos (como sería la mirada historicista de Beltrán o el acercamiento alegórico de Margo Glantz que coteja Solé)³² habría que volver a practicar una lectura minuciosa de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, atenta a los secretos y a los puntos ciegos

³² Solé nos remite a lo expuesto por Margo Glantz en “¿De verdad la culpa es de los tlaxcaltecas?” (1991).

de su estructura. Digamos que, según Solé, en “La culpa es de los tlaxcaltecas” el componente exigente está en el *delivery* de esa “confusa odisea”. Por un lado, es difícil dar cuenta de cómo la historia está secuencializada e intentar recomponerla en un orden unívoco. En cambio, es fácil perder de vista en voz de quién se nos entregan ciertas claves, desde qué presente narrativo se nos relata, qué personajes recuerdan ciertos hechos y cómo los vivió o fantaseó su protagonista. Si yo tuviera que resumir “La culpa es de los tlaxcaltecas” en función de las preguntas pertinentes a mi investigación, es decir, priorizando qué libro circula en esta historia y qué personaje lo lee, quedaría como sigue: Laura, una mujer letrada del siglo veinte vive en la Ciudad de México con su esposo Pablo, un hombre violento. Hace meses que Laura no se cambia el vestido ensangrentado por los maltratos de Pablo. Su suegra y sus empleadas domésticas se hacen la vista larga o meten cizaña; tienen instrucciones de vigilarla, de acompañarla en cada paseo y de asegurar que no escape de nuevo. Porque últimamente Laura ha intentado huir en secreto, pero el rastro de sangre en el marco de la ventana una mañana casi la delata. Como no ve salida al matrimonio abusivo ni al *gaslighting*³³ de la prensa que la reportó secuestrada, retoma una vieja lectura. Una crónica prehispánica titulada *Historia de la Coquista de México*, en cuyas páginas logra sostener una obsesión amorosa que la embelesa noche y día. Con el libro en la mano Laura consigue dar forma mentalmente a una serie de ensoñaciones en donde cree huir del siglo veinte junto a un indio guerrero.

En el capítulo 6 de *El último lector*, “Cómo está hecho el *Ulysses*”, Ricardo Piglia repasa la novela del escritor irlandés James Joyce, poniendo especial atención sobre aquellos pasajes donde Molly Bloom, personaje icónico del *Ulysses*, aparece tumbada sobre la cama leyendo

³³ También llamada luz de gas, es un tipo de manipulación emocional que consiste en negar, confundir o distorsionar la percepción de la realidad de otra persona, haciendo que dude de sí misma y de su propia cordura. Véase el blog del Instituto europeo de psicología positiva en www.iepp.es/luz-de-gas-gaslighting/.

confusamente la palabra «metempsicosis» entre las páginas de un libro pornográfico (165–187).³⁴ En ese capítulo de *El último lector*, Piglia plantea que la «metempsicosis» (transmigración o reencarnación) es una metáfora del estado delirante del lector y la define a partir de Joyce y otro ejemplo en Marcel Proust.³⁵ Compara Piglia:

En los dos casos, la metempsicosis es una metáfora de los efectos de la lectura, las vidas posibles, las vidas deseadas, las vidas leídas. El tema del libro se autonomiza, como una vida paralela. La lectura produce una escisión, un desdoblamiento. En los dos casos, tenemos una lectura baja, pasional, infantil, femenina, sexualizada, que se graba en el cuerpo. Y están también el sueño y el entresueño, la lectura como un modo de soñar despierto, como sueño diurno, como entrada en otra realidad. (178)

Propongo que en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, Elena Garro explora esas metáforas: leer es reencarnar, soñar despierta y vivir a contramano de la época. Muy al principio se dice que “el tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para **ver lo que hay escrito atrás**” (28),³⁶ se vincula la lectura con la volcadura, con los desfases y se retuerce la percepción de una cronología histórica. Podríamos pensar a Laura Aldama, la protagonista del relato, como una variante mexicana de Molly Bloom, una mujer del siglo veinte que en la ciudad de México, tras haber leído la *Historia de la Conquista de la Nueva España*³⁷ “se tendió boca abajo en la cama y se encerró en sus pensamientos” (34). ¿Qué lectora no ha cultivado alguna vez la fantasía de haber nacido en otro tiempo? ¿Qué esposa no ha soñado, con espanto, que nunca llegó a separarse de un ex pretendiente y ahora vive doblemente

³⁴ *Ulysses*, novela del escritor irlandés James Joyce, publicada en 1920.

³⁵ Novelista francés, conocido entre otras cosas por su texto “Sobre la lectura” de 1905.

³⁶ El énfasis es mío.

³⁷ *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* cuyo autor, Bernal Díaz del Castillo (1496-1584), fue un cronista militar en las jornadas de la conquista de México en el siglo XVI.

comprometida? ¿Quién no ha tenido la impresión de estar viviendo dos vidas diferentes? Son lugares comunes que dan forma al caso de Laura Aldama. Ella no sólo cree recordar una existencia anterior sino estarla reviviendo gradualmente a partir de los retazos de memoria personal que va recuperando al frecuentar aquella vieja crónica prehispánica que hace corto circuito con el presente narrativo.³⁸ Para la especialista Olivia Teroba, la noción de tiempo dislocado en Elena Garro es una obsesión que “tiene que ver con los textos budistas que su padre y su tío le leían de pequeña”.³⁹ A lo largo del tomo de los *Cuentos completos*, observa Teroba, se aprecia cómo ese “juego temporal es llevado al extremo hasta representarse en espiral: una simultaneidad de narraciones donde no solo los personajes, también la sensación de culpa e injusticia, permean todos los relatos, y la única esperanza radica en la fantasía” (84). Esa facultad fantaseante es crucial en este primer relato de Elena Garro, en donde las ensoñaciones no son menos legítimas que los hechos indiscutibles que tienen lugar fuera de la cabeza de su protagonista. La tensión entre esa realidad mental y la inmediata es lo que entendemos por «experiencia». Ahora bien, la noción de «delirio» que nos interesa, como la entendió el escritor argentino Ricardo Piglia entre 1995 y 2005, consiste en percibir de forma frenética, confusa y distorsionada un elemento de la realidad a menudo invisible, a partir del cual el sujeto construye una realidad negativa, una «contrarrealidad», “algo que no se parece a lo que está sucediendo en el presente”.⁴⁰ Desde esta perspectiva, Laura Aldama no sería un personaje que oscile fácilmente entre la irrealidad de los libros y la vida. En Elena Garro las vidas leídas operarían como recuerdos privados. Los pensamientos de Laura Aldama desafiarían entonces el sentido común y, por ejemplo, van a contrastar de manera frontal con las versiones criminalizadoras que la

³⁸ “La lectura—define Piglia—es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados” (*Formas* 53).

³⁹ Ver Teroba, “Presente simple” 83.

⁴⁰ Ver “Delirio” 00:6:22–42.

prensa—una fuerza antagónica recurrente en la obra de Elena Garro—especule sobre lo que a ella en realidad le pasa:

Josefina traía el *Últimas Noticias*. Leyó en voz alta: ‘La señora Aldama continúa desaparecida. Se cree que el siniestro individuo de aspecto indígena que la siguió desde Cuitzeo, sea un sádico. La policía investiga en los estados de Michoacán y Guanajuato’. La señora Laurita arrebató el periódico de las manos de Josefina y lo desgarró con ira. Luego se fue a su cuarto. Nacha y Josefina la siguieron, era mejor no dejarla sola. La vieron echarse en su cama y **soñar con los ojos muy abiertos**. Las dos tuvieron el mismo pensamiento y así se lo dijeron después en la cocina: ‘Para mí, la señora Laurita anda enamorada’. [...] Después el doctor volvió todos los atardeceres. —Me preguntaba por mi infancia, por mi padre y por mi madre. Pero, yo, Nachita, no sabía de cuál infancia, ni de cuál padre, ni de cuál madre quería saber. Por eso le platicaba de la conquista de México. (36, 37, 38)⁴¹

Siguiendo el análisis del *Ulysses* que trabaja Piglia en *El último lector*, podríamos decir que Elena Garro hace de una crónica mal leída el motor de la trama. En las páginas de la *Historia de la Conquista de México* Laura Aldama parece haber encontrado un oráculo, pero no exactamente una forma de vida que repetir (el romance entre Hernán Cortés y la Malinche, como ha insistido la crítica siguiendo a Margo Glantz, por ejemplo).⁴² Una pista crucial implícita en el cuento sería la noción de «relectura».⁴³ Intuimos que Laura es una lectora reincidente de la

⁴¹ El énfasis es mío.

⁴² Ver Glantz, “Las hijas de la Malinche”; Mazón-Ontiveros, “La culpa es de los tlaxcaltecas de Elena Garro: una propuesta interpretativa a partir de Yuri Lotman”; Benito, “(No) me declaro culpable. La conquista de la voz en ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’, de Elena Garro” 369–382.

⁴³ El cuento sugiere fuertemente que fueron los efectos del estudio de esa crónica los que llevaron a Laura a relacionarse románticamente con Pablo y no al revés. Ver los pasajes: “Yo miré a Pablo. ‘Se parece a...’ y no me atreví a decir su nombre, por miedo a que me leyeran el pensamiento [...] Pablo se enfurece por nada y pregunta a cada instante: ‘¿En qué piensas?’ Mi primo marido no hace ni dice nada de eso. [...] Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces,

crónica de Bernal Díaz, puesto que ella tendría que conocerla de antemano para llegar a solicitar al médico una copia en primer lugar: “Laura le pidió al doctor la *Historia...* de Bernal Díaz del Castillo. Dice que eso es lo único que le interesa. [...] apenas volvía a su casa, la señora Laurita se encerraba en su cuarto para leer la *Conquista de México* de Bernal Díaz” (37). Podríamos decir que el indio guerrero se ha convertido en una especie de obsesión literaria o idea fija que impregna la vida doméstica de los Aldama y sus empleadas. Para decirlo con los términos de Piglia en aquella grabación de 1995, se ha convertido en el “núcleo invisible de la realidad”,⁴⁴ en ese elemento secreto en función del cual las ensoñaciones se desatan. Piglia formula teóricamente mejor esta experiencia en sus diarios:

No hay nada más bello y perturbador que una idea fija. Inmóvil, detenida, un eje, un polo magnético, un campo de fuerzas psíquico que atrae y devora todo lo que encuentra. [...] sólo se necesita un acontecimiento que nos altere la vida. Un acontecimiento o una persona [...] de los que no podamos discernir si nos ha cambiado la vida para bien o para mal. [...] La obsesión nos hace perder el sentido del tiempo, uno confunde el pasado con el remordimiento. (“Años de formación” 48)

La conferencia “Rapidez” de Italo Calvino, una de sus seis propuestas para el próximo milenio, a su modo también elaboraba el concepto de hiperfijación en los años ochenta con la misma contundencia y semejante vocabulario teórico: “Diremos que, desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo de una red de relaciones invisibles” (47). Justamente, el cambio de velocidad se asocia con la percepción alterada del mundo, con la alucinación

recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía. Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México. [...] En cambio mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer” (32).

⁴⁴ Ver “Delirio” 00:6:22–42.

instantánea y la necesidad de ampliar las dimensiones de una ilusión (Abenshushan 48).⁴⁵ En el ensayo “Notas sobre los enfermos de velocidad”, la escritora mexicana Vivian Abenshushan politiza ese desfase. “El impuntual—dice la ensayista—es visto entonces como un paria, incluso como un traidor. Se le castiga, se le despide, se le retira la palabra. A nadie le está permitido permanecer absorto” (54). En la figura del impuntual resuena el destino de Laura, la mujer letrada que se percibe como traidora por vivir con un pie en la realidad y otro inmerso en una suerte de mundo anacrónico sacado de las crónicas prehispánicas. Una lectora concentrada que se mueve “en un presente que no es de todos”—valga lo expuesto por Piglia en sus diarios alrededor del lector de vanguardia.⁴⁶ En ese sentido, podríamos decir que lo que el matrimonio le ha retirado a Laura Aldama es el derecho a delirar. En la casa la tildan de histérica: “Pobre hijo mío, tu mujer está loca” (37), dice la suegra al enterarse del libro que Laura solicita. La impuntual, la ensoñadora, la mujer absorta con un libro en la mano, que es incapaz de vivir en función de los valores institucionales, en este caso, los valores de la vida conyugal, asume entonces—en función de su obsesión literaria—un punto de vista delictivo. “Traidora te conocí y así te quise” (39), fueron las palabras del indio guerrero, según Laura, cuando se lo encontró. Recordemos que en la lógica íntima de Laura este extraño personaje parece predestinado a

⁴⁵ Al prologar las novelas menos conocidas de Elena Garro, el especialista Geney Beltrán Félix destacó la «rapidez» como el valor literario de las historias que ella escribió durante el exilio. Dice Beltrán: “Por un lado, la prosa se vuelve más veloz, de una delgada audacia lírica, con un temple más inclinado por la fluidez y la caracterización a través del diálogo y, por otra parte, Garro ofrece una diversidad de soluciones y estrategias que van desde el narrador testigo hasta la disección psicológica, y que ratifican el manejo consciente de una fabuladora de dotes notables que se interesa por los ives y venires del difícil vínculo mujer-hombre y en general ciertas franjas íntimas de los conflictos sociales y políticos, con una aguda aprehensión de las formas de la misoginia y la paranoia, tamizado todo esto por una visión en mucho pesimista de la condición humana”. (*Novelas escogidas* 9)

⁴⁶ En sus diarios de los años setenta, Piglia piensa esta «impuntualidad» como condición existencial del estratega literario y sobre todo como indicio de productividad en el oficio de leer: “*Jueves 13 de mayo* / Mis lecturas en los últimos meses (sobre todo Joyce y Brecht) me confirman que llevo cinco años de «atraso» (por lo menos) respecto del resto de mi generación. Leo siempre a destiempo y esa lectura es muy productiva, trabajo siempre los libros fuera de contexto, en otras relaciones ligadas a mi propio ritmo y no al aire de la época. Por ejemplo, en Brecht me interesan los ensayos y no el teatro, y en Joyce busco sus formas clásicas y no tengo nada que ver con el fluir de la conciencia que hace estragos en mis contemporáneos. Ser de vanguardia es estar a destiempo, en un presente que no es de todos”. (“Los años felices” 703)

raptarla del siglo veinte: “la señora Laurita no era de este tiempo, ni era para el señor” (41) reconoce una empleada doméstica hacia el final del cuento.⁴⁷

También podríamos decir que en Elena Garro, por un lado, ciertos libros—las historias de guerreros especialmente—conforman una “red de relaciones invisibles”, un reservorio de alusiones y de sentidos secretos en la cabeza de la lectora. Me refiero a que estos encuentros de Laura con el indio parecen deliberadamente imaginarios. No sólo tienen lugar en la mente, sino que ella se comporta como si hiciera un uso privado del sentido de esas crónicas, como si se apropiara de una memoria perdida. Supongamos que en efecto llegó a los días sangrientos de la conquista—como establece el prologuista Geney Beltrán—pero que lo hizo con el pensamiento. En sus diferentes encuentros con el “primo marido” Laura Aldama no se mueve.⁴⁸ En esto también es enfático Solé, en que no se trata del ensueño en instancias de quietud vacía, sino de una inmovilidad activa, un «no movimiento» que produce dichos espejismos (362), pues la señora Laura reconoce varias veces: “no pude moverme del asiento del automóvil” o “me senté en la misma banquita de siempre” (28, 38). Habría que partir de la premisa de que Laura oyó *mentalmente* los pasos del indio en cada encuentro y que dio forma *mentalmente* a una vida larga con él. Ningún personaje en todo el cuento, excepto ella, parece ver al guerrero en realidad: “Margarita se quedó muy asombrada al oír lo del indio, porque ella no lo había visto en el Lago de Cuitzeo, sólo había visto la sangre como la podíamos ver todos. —Tal vez en el Lago tuviste una insolación” (34).⁴⁹ Esta hipótesis razonable dentro de la propia trama—la posibilidad de que el calor ofusque la cabeza de Laura Aldama—resulta sugestiva, porque Elena Garro hace incapié en sus movimientos mentales específicamente cuando le pega el sol: “La luz produce esas

⁴⁷ Sugiero cotejar “A mi sustituta en el tiempo” un poema de Elena Garro, de los años cuarenta (Rosas 123).

⁴⁸ Constantemente Laura se refiere al indio como “primo marido”.

⁴⁹ En adelante todos los énfasis son míos.

catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los **pensamientos** también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo” (28)—dice Laura al principio—“No me atreví a decir su nombre, por miedo a que me leyeran el **pensamiento**” (32); “¿En qué **piensas**?” (32), le pregunta el señor Aldama. Otras veces se nos narra: “La señora Laura se tendió boca abajo en la cama y se encerró en sus **pensamientos**... ¿Sabes, Nachita, lo que yo estaba **pensando** esa mañana?” (34) o bien, Laura recuerda: “Más tarde cuanto tú volviste a mi cuarto a preguntarme qué hacíamos de comida, me vino un **pensamiento** a la cabeza” (34). En otro momento ella dice, “El sol estaba plateado, el **pensamiento** se me hizo un polvo brillante y no hubo presente, pasado ni futuro” (35). De vez en cuando asoma la mente de las empleadas domésticas: “En sus adentros ellas **pensaban** que la señora Laurita se aburría oyendo hablar siempre del señor presidente y sus visitas oficiales” (31) y más abajo: “Las dos tuvieron el mismo **pensamiento** y así se lo dijeron en la cocina: Para mí, la señora Laurita anda enamorada” (36). Hacia el final, Laura vuelve a narrar: “«Un hombre puede perdonar una, dos, tres, cuatro traiciones, pero la traición permanente no». Ese **pensamiento** me dejó muy triste. Hacía calor...” (38); “Andaba en esos tristes **pensamientos**, cuando oí correr al sol...” (38); “Éste es final del hombre —repetí, porque no se me ocurría otro **pensamiento**” (39) y finalmente: “No tuve tiempo de acabar mi **pensamiento** porque me hallé en el anochecer de la ciudad de México” (40). El hecho de que se reitere constantemente lo que piensan los personajes nos ubica en el ámbito del ensueño, no de la magia ni de lo milagroso. Para Elena Garro se trata, sin duda, de narrar escenarios mentales, de escenificar los pensamientos calientes de una lectora, sus “sueños diurnos” como los llamaba Piglia en *El último lector* alrededor de la metempsicosis (reencarnación o transmigración) como metáfora del estado delirante de la lectora (178). Se trata también de uno de los textos más lumínicos de Elena Garro en el cual, sin embargo, hay una

apuesta contundente a la incomprensión y a la opacidad de la escritura. Propongo que el cuento mismo desactiva nuestra ansiedad por esclarecer su naturaleza “confusa”; que no supone, por lo tanto—como ha sugerido la crítica latinoamericanista—una historia inteligible en exclusivo desde los mitos fundacionales mexicanos en servicio de los cuales supuestamente Elena Garro la escribió. Y a esto quería llegar, a que si bien “La culpa es de los tlaxcaltecas” es el relato de Elena Garro más atendido por la crítica, por desgracia, casi siempre se valora desde una perspectiva costumbrista y folclórica. Es decir, se hace una valoración optimista y servicial de un pasado historizado mediante el cotejo de leyendas populares, alegorías, relatos orales o fábulas fundacionales que presuntamente la autora se dispuso a aludir en su texto en beneficio de un nacionalismo que el texto en el fondo no fomenta. El estudioso Rafael Mazón-Ontiveros, por ejemplo, ha planteado:

Laura es una especie de reencarnación de la leyenda de la princesa Hapunda [...] leyenda de la Malinche, la cual traiciona a su pueblo indígena por un conquistador: en el caso de la Malinche la traición sería por Cortés, en el caso de Laura por Pablo. La diferencia radica en la culpa que embarga a la protagonista por la infidelidad cometida.⁵⁰

Por su parte, Iris de Benito Mesa en “(No) me declaro culpable. La conquista de la voz en ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’, de Elena Garro”, indica:

es posible pensar que la figuración Malinche, en tanto personaje de ficción, estaba presente ya en la crónica de Bernal Díaz. [...] La protagonista del relato, Laura, de algún modo toma el testigo de la voz ausente de Malintzin, quien no aparece en ninguna de las crónicas de la

⁵⁰ Véase la publicación electrónica en *Crítica.cl* del 3 de julio de 2019: “La culpa es de los tlaxcaltecas de Elena Garro: una propuesta interpretativa a partir de Yuri Lotman”. critica.cl/literatura/la-culpa-es-de-los-tlaxcaltecas-de-elena-garro-una-propuesta-interpretativa-a-partir-de-yuri-lotman.

conquista; no son pocos los rasgos que la asocian con este personaje ubicado a caballo entre la realidad y la ficción. (372, 375)

En 2012, la crítica Sara Potter, no sin cierta ambivalencia, también había valorado las evocaciones de *Las mil y una noches* en la primera novela de Elena Garro:

Los recuerdos del porvenir no comienza con “Había una vez...”, pero por la cantidad de referencias y su estructura, se nota que la novela participa en el discurso ya en marcha sobre los cuentos de hadas. [...] No quiero decir que *Los recuerdos del porvenir* sea una obra feliz y optimista; sería una lectura demasiado simplista y equívoca. [...] A pesar de la adaptación algo pesimista del cuento [«El pájaro que habla»] en *Los recuerdos del porvenir*, propongo que el hecho de que el cuento viene de *Las mil y una noches* deja un rayo de esperanza en la novela, y que crea las bases para la subversión de lo mítico y lo “universal” en las construcciones de la historia y del mexicano. (112, 114, 117)

Estos análisis obedecen a un acercamiento crítico temático, demasiado pendientes de la relación intertextual que la autora supuestamente busca establecer entre su obra y las mitologías nacionales o algunos clásicos. Muchas veces son análisis condescendientes, puesto que ignoran los usos desviados y productivos que Elena Garro y sus personajes hacen de esas evocaciones.⁵¹

⁵¹ En cuanto al análisis de Sara Potter habría que hacer la siguiente observación. Más que un “rayo de esperanza”, lo que la novela de Elena Garro en realidad comparte con *Las mil y una noches* es la exploración del vínculo entre lectura y complot. En *Las mil y una noches* se consigna que Scherezada había leído crónicas de reinos desaparecidos y una noche conspiró junto a su hermana Dunyazad para frenar indefinidamente la violencia del sultán. (Refiero los pasajes: “Este visir tenía dos hijas. [...] La mayor se llamaba Sherezade y la menor, Dunyazad. La primera había leído libros, historias, biografías de antiguos reyes y crónicas de las naciones antiguas. Se dice que había llegado a reunir mil volúmenes referentes a la historia de los pueblos extinguidos, de los antiguos reyes y de los poetas. [...] Sherezade, entretanto, dio algunos consejos a su hermana menor, diciéndole: —Cuando me hayan conducido ante el rey, te mandaré llamar; tú vienes a mi lado y cuando haya terminado nuestra unión, dices: «Hermana: cuéntanos una historia bonita para distraernos del insomnio». Yo te contaré un relato en el cual, si Dios quiere, estará la salvación”. Ver la edición de Juan Vernet. En el caso de *Los recuerdos del porvenir*—a modo de resumen—una familia de lectores (los Moncada) y otros residentes de Ixtepec organizan una fiesta con la secreta intención de traicionar a las autoridades que han prohibido el teatro, los cultos y la ilusión; una criada india los delata y el plan acaba mal. Más que imponer un clima esperanzador que encubra las derrotas de Ixtepec, como sugiere Potter, lo que Elena Garro ilumina realmente es la memoria de sus vencidos, sus rotundos fracasos y pérdidas irreversibles.

En el caso de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, Laura Aldama acude a la crónica de Bernal Díaz del Castillo, no para reafirmar su mexicanismo ni su indigenismo, tampoco para meramente alegorizar a la Malinche. Leer delirantemente es lo que le permite a Laura razonar distinto del hombre con el que vive y, aún más importante, impugnar su punto de vista, desfamiliarizándose de él: “Cuando estábamos cenando me fijé en que Pablo no hablaba con palabras sino con letras. Y me puse a contarlas mientras le miraba la boca gruesa y el ojo muerto” (31). Si hay una ética de lectura en este cuento, habría que rastrearla en el modo en que Laura, la lectora, vive a contramano del orden instrumental y violento que estructura el mundo que representa su marido, un hombre moderno promedio y “sin memoria” que “sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México” (32). Recordemos que en el cuento Pablo habla con entusiasmo del presidente.⁵²

Pero incluso si quisiéramos ejecutar una lectura instrumental del cuento, habría que reconocer que a través de los “ojos ausentes” (31) de Laura Aldama, Elena Garro parece leer la vida contemporánea interrogando los medios oficiales desde donde se fabula la memoria histórica, así como también las formas privilegiadas y arbitrarias de concebir la temporalidad y de jerarquizar la intimidad. Quiero decir, Elena Garro no hace un uso documental del historicismo como el que haría cualquier narrador realista. Para ser una escritora obsesionada con el tiempo no pormenoriza una sola fecha en todo el cuento; no nos explica que Laura había estudiado la *Historia de la Conquista de México* mucho antes del matrimonio, jamás aclara ni desenreda la secuencialidad de la trama. “Elena Garro deja cosas por adivinar al lector. Es una de sus *astucias* de novelista”, indicó Helena Paz, al hablar del sentido histórico de la ilusión en *Los*

⁵² “Entonces el señor volvió a hablar de López Mateos [...] En sus adentros ellas pensaban que la señora Laurita se aburría oyendo hablar siempre del señor presidente y sus visitas oficiales” (31). Adolfo López Mateos presidió México entre 1958 y 1964, año que se publica originalmente este cuento.

recuerdos del porvenir.⁵³ En fin, hay en los cuentos de Elena Garro un intento contundente por poner en crisis la forma en que ciertos narradores acostumbran a establecer relaciones de causalidad. Desde el primer momento, Elena Garro defiende el punto de vista de la lectora delirante, de la ensoñadora, la mujer despistada que vive confusamente entre dos épocas y desaparece—muy en la línea de cuentos como “El Sur” de Borges, “La noche bocarriba” de Cortázar o “El eclipse” de Augusto Monterroso—aquella que sueña despierta, la traicionera, la embobada que en el fondo es más lista. “¡Déjate de hacer la idiota!” le grita Pablo a Laura en cierto momento.⁵⁴ En las historias de Elena Garro es recurrente, además, esta presencia de hombres como él, que viven intimidados por la lectora que han tomado por esposa. Casi siempre se trata de mujeres capaces de lo que sea—no por maldad, ni por falta de sabiduría—sino por la forma inusual de razonar que las distingue.⁵⁵

⁵³ “Elena Garro deja cosas por adivinar al lector. Es una de sus *astucias* de novelista. Por ejemplo, ¿qué es el amor sino la ilusión? Los héroes, los santos, los poetas han vivido de la ilusión y las grandes épocas históricas también” (Paz 61).

⁵⁴ En una de las escenas más agresivas y melodramáticas del cuento, Elena Garro escribe: “agarró a su mujer por los hombros y la sacudió con fuerza. —¡Déjate de hacer la idiota! ¿En dónde estuviste dos días?... ¿Por qué traes el vestido quemado? —¿Quemado? Si él lo apagó... —dejó escapar la señora Laura. —¿Él? ¿El indio asqueroso? — Pablo la volvió a zarandear con ira. —Me lo encontré a la salida del café de Tacuba... —sollozó la señora muerta de miedo. —¡Nunca pensé que fueras tan baja! —dijo el señor y la aventó contra la cama”. (36–37)

⁵⁵ En el manuscrito de un relato recuperado, Elena Garro describe las tensiones conyugales de sus personajes: “Cuando su mujer se ponía ‘metafísica’ lo hartaba. [...] Le resultaba difícil entender a su mujer. En cierto modo le temía. La creía capaz de cometer cualquier estupidez, no por maldad, ni por falta de inteligencia, sino porque su manera de razonar no era la usual. No pensaba ni como hombre, ni como mujer. Tampoco como niño. Pensaba se había dicho con cierto temor muchas veces, como un anarquista terrible, capaz de colocar una bomba dentro de una naranja que plácidamente colocaría en la mesa, confundida entre las demás frutas radiantes de perfumes, colores y jugos de sabores distintos. [...] ‘Es pura dinamita’ opinaban. ‘Es la poesía’, decían otros, Pero la verdad es que tanto la dinamita como la poesía no eran nada cómodos para compartir la vida diaria. [...] —¿Y no podré domar a esa fiera? —¿Domarla? Si no es una fiera, sólo es inconsciente, indiscreta, chismosa, hablantina, celosa, ¡una joya! Yo diría que hasta un poco retrasada mental. Y con esa clase de gentes no valen ni consejos, ni amenazas... —Tienes razón... ya buscaré la manera de hacerla entrar en razón... ¡Y que no hable!”. (Teroba, *Relatos* 68, 71)

3.2

“Antes de la Guerra de Troya”

Al analizar la composición del *Ulysses* de Joyce en *El último lector*, Ricardo Piglia reconoce en Molly Bloom el emblema de lo que en Elena Garro podríamos propiamente empezar a formular, de igual manera, como una «lectora delirante». Dice Piglia:

La lectura nocturna de una mujer en la cama que se erotiza y entiende a medias, divaga y se deja ir. Una lectura doblemente relacionada con el sueño, porque es un despertar y por el modo de construir la significación. La mala lectura, la ensoñación, las interferencias corporales. El equívoco, la distorsión. Las resonancias casi musicales de las palabras. El sonido que define el sentido. Los usos privados del sentido. [...] Hay algo onírico, del orden del sueño [...] La metempsicosis funciona como un nudo entre el sueño y la realidad, entre dos mundos paralelos, entre la lectura y la vida. (83–98)

Quisiera insistir en estas frases de Piglia “usos privados del sentido”, “distorsión” y “modo de construir la significación” por lo siguiente. Habíamos planteado que el delirio como productividad supone un irreverente mecanismo de orientación de la mirada artística. Es decir, comporta un esfuerzo disruptivo en el que la lectora forja y define su actitud hacia la vida. ¿Pero contra qué? Me gusta cómo lo ilustra el intelectual alemán Hans Magnus Enzensberger en su libro *Mediocridad y delirio* (Anagrama, 1991). A finales del siglo veinte, Piglia y Enzensberger van a criticar la figura del lector hipercorrecto, institucional, que interpreta autoritariamente lo que lee, que impone un cierre. Y lo harán apostando, en cambio, a la tradición interpretativa de los escritores y de lo que podríamos denominar «lectores anárquicos», sujetos que dejándose orientar por una lógica íntima y dubitativa se regodean en abrir el sentido, en singularizar una

posición de intérprete.⁵⁶ En su ensayo de los años ochenta “Una modesta proposición para proteger a la juventud frente a los productos de la poesía”, Enzensberger argumentaba:

Está claro que cuando diez personas leen un texto literario, se producen diez lecturas diferentes; esto lo sabe todo el mundo. En el acto de la lectura concurren innumerables factores completamente incontrolables: la historia social y psíquica del lector, sus intereses y expectativas, su estado de ánimo actual y la situación en la que lee, factores todos ellos que no sólo son absolutamente legítimos, por lo que exigen que se los tome en serio, sino que son precisamente la premisa para que pueda tener lugar cualquier lectura. El resultado, por consiguiente, no queda determinado ni es determinable por el texto. En este sentido, el lector siempre tiene razón y nadie puede prohibirle que se tome la libertad de hacer de un texto el uso que le cuadre. / Y esta libertad implica hojear, volver atrás, saltarse pasajes enteros, leer frases a contrapelo, entenderlas mal, transformarlas, buscarles una continuación diferente, adornarlas con todo tipo de asociaciones, sacar conclusiones de las que el texto nada sabe, sentirse molesto por el texto, gozarlo, olvidarlo, plagiarlo, y también arrojar el libro en determinado momento al rincón. Toda lectura es un acto anarquista. Pero la interpretación, y muy en especial aquella que pretende ser la única correcta, se ha propuesto yugular dicho acto. / Por consiguiente, su gesto es siempre autoritario y provoca sumisión o resistencia. (31)

Para Enzensberger, los lectores anárquicos emancipan el acto perceptual de su finalidad burocrática y escolar. Frente al consenso institucional que regula, restringe y domestica el pensamiento, la lectura indeterminada, por más parcial y hasta deficiente que parezca, garantiza

⁵⁶ Ver Piglia, “El escritor como lector” 83–98.

que leer valga la pena.⁵⁷ El «lector anárquico», decíamos más arriba, construye la significación en función de su lógica íntima. El problema es que en Elena Garro “no hay intimidad, todo se sabe”—ha dicho Luna Miguel—“todo tiene ojos”.⁵⁸ De hecho, para Laura Aldama—personaje principal de “La culpa es de los tlaxcaltecas”—la mayor amenaza era desde el principio que le leyeran el pensamiento (32). Justamente allí donde para Piglia se construye la significación y se define el sentido, Elena Garro encuentra una especie de trinchera. Como si en el fondo la escritora mexicana coincidiera con Piglia (y con Enzensberger) en que hay momentos en los que incluso nuestros modos de leer peligran. Mejor dicho, durante el siglo veinte los modos de leer más radicales peligraron y a estas alturas del siglo veintiuno se ven amenazados. Basta ver cómo algunos novelistas de mercado, a la hora de compartir el relato de cómo ingresaron a la cultura, todavía asumen una posición afirmativa y santurróna que los ubique frente al público no sólo como lectores ejemplares sino también como grandes humanistas. En *Elogio de la lectura y la ficción*, su discurso pronunciado ante la Academia Sueca en el acto de entrega de los premios Nobel del año 2010, el escritor peruano Mario Vargas Llosa habló de sí mismo sin ningún pudor como un lector excepcional, que de niño disponía de una erudición ilimitada:

Aprendí a leer a los cinco años, en la clase del hermano Justiniano, en el Colegio de la Salle, en Cochabamba (Bolivia). Es la cosa más importante que me ha pasado en la vida. Casi setenta años después recuerdo con nitidez cómo esa magia, traducir las palabras de los libros en imágenes, enriqueció mi vida, rompiendo las barreras del tiempo y del espacio y permitiéndome viajar con el capitán Nemo veinte mil leguas de viaje submarino, luchar junto a d’Artagnan, Athos, Portos y Aramis contra las intrigas que amenazan a la Reina en

⁵⁷ “Enzensberger defiende a ultranza, contra la lectura correcta e ideal, las lecturas reales, aunque sean defectuosas, parciales, utilitaristas, hedonistas o experimentales, en tanto que actos individuales irreductiblemente anárquicos y particulares” (Berardinelli, “Los riesgos de la lectura” 33–34).

⁵⁸ Ver Miguel, “Garro (2): el papel nos hace gestos”.

los tiempos del sinuoso Richelieu, o arrastrarme por las entrañas de París, convertido en Jean Valjean, con el cuerpo inerte de Marius a cuestas. La lectura convertía el sueño en vida y la vida en sueño y ponía al alcance del pedacito de hombre que era yo el universo de la literatura. Mi madre me contó que las primeras cosas que escribí fueron continuaciones de las historias que leía pues me apenaba que se terminaran o quería enmendarles el final. Y acaso sea eso lo que me he pasado la vida haciendo sin saberlo: prolongando en el tiempo, mientras crecía, maduraba y envejecía, las historias que llenaron mi infancia de exaltación y de aventuras. (1)

Contra la figura contemporánea del humanista biempensante cuyo primer encuentro con la literatura fue increíble—contra la figura del lector dogmático y del novelista latinoamericano que viene condescendentemente a “enmendarles” los finales a las historias—contra el lector autoritario, policial y ensoberbecido que corrige y sabe mejor que el texto lo que el texto supuestamente quiere decir—Elena Garro da forma, por vía negativa, a gestos de lectura riesgosos. Como veremos en sus relatos, niñas desobedientes roban un libro de la cama de sus padres, un huésped encuentra el diario de vida de una escritora fugitiva y al leerlo se convierte en su cómplice involuntario, otros personajes deciden que no volverán a leer los periódicos, otra niña lee los titulares de la prensa en reversa, etcétera. En “Antes de la Guerra de Troya”, por ejemplo, una mujer esconde una copia de *La Iliada* bajo las almohadas. Para resumir el cuento: Antonio y Elisa—otra lectora “echada en la cama” (83) igual que Molly Bloom y Laura Aldama—tienen dos hijas pequeñas muy traviesas, Eva y Lelínca, a quienes les han exigido: “¡Lean, tengan virtud!” (84). Un día las niñas espían a Elisa mientras repasa las páginas del clásico griego y conspiran para leerlo en secreto:

Su cama estaba caliente y de las almohadas se levantaba un vapor de agua de Colonia. Buscamos lo que escondía [...] Una hoja seca marcaba las páginas del libro que Elisa guardaba debajo de su almohada [...] Buscamos un lugar seguro donde hojearlo. Todos los lugares eran peligrosos. Miramos a las copas de los árboles y escogimos el más verde, la más alta. Sentadas en una horqueta leímos: la *Iliada*. Así empezó la desdichada Guerra de Troya [...] Arriba, entre las hojas, nos esperaban Néstor, Ulises, Aquiles, Agamenón, Héctor, Andrómaco, Paris 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. (85)

En esta escena aparece por primera vez *La Iliada* como lectura materna y texto clandestino. De nuevo, el interés de Elena Garro por aquellos libros de naturaleza bélica, primero la *Historia de la Conquista de México*, luego *La Iliada*—historias de guerreros—puede ser leído como un autobiografema; no se trata de que calcemos un yo narrativo con el yo biográfico de Garro sino—como planteaba Sylvia Molloy (28)—de tomar por estratégica la fabulación, en este caso, del entusiasmo que en la infancia Elena Garro había manifestado por convertirse en lectora y general, es decir, su necesidad de fabularse como una lectora en armas y una estratega en la guerra de poéticas.⁵⁹ A partir del contacto clandestino con *La Iliada*, Eva y Lelínca se singularizan, comienzan a ver su vida de todos los días gravemente distorsionada.⁶⁰ En 2021, la

⁵⁹ En una carta a Emmanuel Carballo, la escritora recuerda su infancia en Iguala diciendo: “En mi casa podía ser rey, general mexicano, construir pueblos, casas, calles, cuartel e iglesia en el enorme jardín por el que paseábamos en burro o a pie. [...] De niña era indiferente a las muñecas y amaba los soldados. [...] Yo no pensaba ser escritora. La idea de sentarme a escribir en vez de leer me parecía absurda. Abrir un libro era empezar una aventura inesperada. Yo quería ser bailarina o general” (496, 498, 504).

⁶⁰ Lelínca dice, “Y con Héctor empecé a conocer el mundo a solas. El mundo a solas únicamente era sensaciones. Me separé de mis pasos y los oí retumbar solitarios en el corredor. Me dolía el pecho. El olor de la vainilla ya no era la vainilla, sino vibraciones” (86).

estudiosa Paloma Torres observó que había algo radical en esa tensión que Garro establece desde el título entre lo «previo» y lo «futuro»:

La guerra de Troya (leída a partir de un libro significativamente, sustraído del mundo adulto, que les aguardaba pero todavía no, que aún escondía ese secreto) provoca un despertar a la edad adulta que altera profundamente su realidad y les produce extrañeza respecto al mundo que habitan [...] dos hermanas, Eva y Leli, que sustraen el libro que su madre esconde bajo la almohada y que resulta ser *La Ilíada*. Se lo llevan a la copa de un árbol y allí, entre las hojas verdes, comienzan una lectura que va a transformar su tiempo y la **percepción** de sí mismas [...] Después ellas mismas conceden toda la **radicalidad** posible a este peso nuevo del destino, inevitable, que transforma su mundo conocido, que altera profundamente su mundo ‘previo’, ‘antes’ y lo torna en uno que es un futuro angustioso. (360, 361, 362)⁶¹

Esa torcedura del acto perceptual constituye lo que Ricardo Piglia denominó «realidad negativa» o «contrarrealidad».⁶² En una clase de literatura de 1990—años antes de que conversara en televisión con el escritor argentino Alan Pauls—Piglia discutió el *Museo de la novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández para politizar la noción de «contrarrealidad» que nos compete y que en parte concuerda con lo señalado por Torres. Expuso Piglia en aquel seminario:

el *Museo* trabaja los problemas de la novela como arte, poniendo en el centro mismo de la construcción el proyecto de escribirla: es la idea de la novela futura, del libro por venir. Y

⁶¹ Los énfasis son míos.

⁶² Piglia se refiere a “algo que no se parece a lo que está sucediendo en el presente” (“Delirio” 00:6:22–42).

es, también, la relación entre escritura y utopía, entendiendo a la utopía como **contrarrealidad**, realización de lo imposible en contra de lo posible, de lo real.⁶³

Lo que Piglia está diciendo es que en el fondo «delirar» no significa meramente imaginar. Se trata de un riesgo utópico que se asume impugnando lo imaginario mismo, no sólo lo impuesto. Podríamos hablar de una ética de la imaginación, de los usos políticos de la imaginación que hace la lectora, pero también el Estado. Es importante recalcar esto, porque la «imaginación» es una facultad intelectual acriticamente valorada por el tipo de humanista dogmático que mencionábamos antes, aquellas cabezas biempensantes, los próceres de “las buenas consciencias” (Garro 289; Abenshushan 216). Para el crítico literario británico Terry Eagleton, alrededor de la imaginación hay una serie de supersticiones humanistas que sostienen que lo posible es en exclusivo amable y preferible a lo real:

los críticos tienden a asumir, como casi todo el mundo hace, que la imaginación es una facultad positiva de modo indubitable, lo que dista de ser cierto. Para empezar, lo posible no resulta siempre innegablemente preferible a lo real. La imaginación es capaz de proyectar situaciones deprimentes y enfermizas, al mismo tiempo que algunas utópicas. Es una de las más reverenciadas capacidades intelectuales del ser humano; sin embargo, está bochornosamente cerca de la fantasía, una de las más infantiles y regresivas. [...] De la imaginación se alaba a menudo que nos ofrezca experiencias de forma vicaria que no podemos disfrutar en primera persona. [...] Desde esta óptica, la literatura es una clase de suplemento para nuestras empobrecidas vidas ineludibles: una especie de prótesis espiritual que amplía nuestras capacidades más allá de su restringido alcance normal. [...] Los actos

⁶³ Ver “Cuarta clase 24 de septiembre de 1990” 88 (énfasis mío).

de la imaginación en absoluto resultan siempre benignos. Organizar un genocidio requiere una buena cantidad de imaginación. (31–34)

¿En qué consiste entonces la radicalidad de la práctica delirante? Quizás, en que en un mundo sin intimidad, lleno de ojos, la imaginación prevalece, para bien o para mal, como el último repositorio de vida secreta.⁶⁴ Dicho de otro modo, en Elena Garro los libros son dispositivos íntimos que sostienen las ilusiones y las agonías de una minoría de personajes que han osado leerlos anárquicamente, esto es, a contramano de la comprensión institucional—o en palabras de Piglia, en contra de lo dado y de lo posible—o en palabras de Enzensberger, en contra de la interpretación unívoca. En contra, a fin de cuentas, del consenso y la unanimidad que son los modos dominantes de operar del lector dogmático, para quien nada de lo humano es ajeno.

⁶⁴ Uno de los cuentos inéditos, recuperados del archivo de Elena Garro se titula precisamente “Nunca mates a nadie, siempre hay dos ojos que te ven” (Teroba, *Relatos* 65–78).

3.3

“Debo olvidar...”

En las historias de Elena Garro circulan otros clásicos,⁶⁵ pero el asunto del claudinaje alrededor de *La Iliada* no es casual, de hecho, se reitera. Como si los personajes de Elena Garro leyeran en estado de peligro o se vieran obligados a hacerlo siempre bajo el escrutinio de un espía omnisciente. Lo ejemplifica el nerviosismo en la voz del narrador del relato “Debo olvidar...”, cuando nos hace la historia de su hallazgo del diario de vida de una escritora que anda huyendo con su hija de hostel en hostel:

Debo olvidar que encontré estas páginas manuscritas entre las tablas sueltas del armario. [...] trato de adivinar quién me observa desde las sombras a través de las persianas rotas... Sé que hay alguien y trato de leer estas páginas sin que ese alguien vea lo que leo. [...] He vuelto a releer estas páginas manuscritas. La escritura es irregular, están escritas de prisa sobre las hojas arrancadas de un cuaderno. Su lectura me ha asustado... no sé por qué las he leído. [...] debo callar y ¡debo olvidar! La memoria de los vencidos es peligrosa para los vencedores... Sí, debo olvidar que leí estas páginas: ‘Esas mujeres nunca existieron’, me dirían. Meteré estas páginas con mucho disimulo en donde las hallé; si escapo me las llevo, si no escapo [...] ¡debo olvidar que alguna vez existí! (292, 302, 311, 312)

Esta figura del lector nervioso que se siente comprometido y vigilado, que presiente la inminencia de algo cada vez peor es emblemática en la narrativa de Elena Garro. Su novela *Un*

⁶⁵ Por ejemplo, en el cuento “Debo olvidar...” la narradora escribe en su diario: “Mi prima Tina Sciandra se inclinó sobre mí y me ofreció con sus manos enguantadas *Los tres mosqueteros* [...] Habíamos olvidado que existía el azul purísimo, el aire perfumado, los libros y las voces mesuradas. ‘Cervantes era un genio’ me dije convencida” (301). También en la novela *Y Matarazo no llamó* alguien dice, “Me hubiera gustado comentar contigo un libro escrito por una vieja formidable: *El segundo sexo*” (*Novelas breves* 159). Del mismo modo en la novela *Testimonios sobre Mariana* un cura pregunta: “¿Por qué no lees las *Confesiones de San Agustín*?” (44), etcétera.

traje rojo para un duelo (1996) también da voz a una joven lectora que se ve sometida constantemente a interrogatorios y a pruebas de inocencia: “¿Estás segura que no mientes?, me preguntaba cuando comentaba algún libro, y entonces ya no estaba segura de haberlo leído” (*Novelas breves* 433). Cotejar las diferentes bibliotecas que aparecen en la ficción de Elena Garro fijándonos especialmente en qué libros fraguan su mundo cultural, sus ansiedades y cómo circulan dentro de estas tramas nos permitiría contrastar el clima a veces paranoico, a veces consolador, otras veces casi satírico y hasta bibliofóbico que ocupa la erudición humanista en los escenarios hostiles donde se mueven sus protagonistas, ya sea en el ámbito doméstico o desde la persecución política que los aflige. Anoto una serie de pasajes donde me parece que priman con mayor claridad estas tensiones alrededor de las bibliotecas:

- de la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963):

—No sé qué hacer con ustedes... Don Martín Moncada interrumpió su lectura y miró perplejo a sus hijos. Sus palabras cayeron en el despacho a esa hora apacible y se perdieron sin eco por los rincones. Los jóvenes, inclinados sobre el tablero de un juego de damas, no se movieron. Hacía ya tiempo que su padre repetía la misma frase. Los círculos de luz repartidos en la habitación continuaron intactos. De cuando en cuando, el ruido leve de una dama corriendo en el tablero abría y cerraba una puerta minúscula por la que huía vencida. Doña Ana dejó caer su libro, subió con delicadeza la mecha del quinqué y exclamó en respuesta a las palabras de su marido: —¡Es difícil tener hijos! Son otras personas... (25)

- de “La primera vez que me vi...” (1980):

Luego me fui a echar un vistazo a su salón lleno de libros. ¡Caray!, de verdad que si tuviera tiempo me dedicaría a la lectura, pero siempre ando muy ocupado con

mis compatriotas, que nunca dejaron, ni dejan, ni dejarán de meterse en camisa de once varas. Allí en el salón de doña Gabriela recordé que una de mis últimas lecturas fue la de don Ricardo Palma, que por cierto fotografiaba muy bien y que aunque nunca fue mexicano, llegó a ser muy nombrado. [...] los cuatro muy felices comenzamos a reír y nos fuimos al salón de los libros a esperar la llegada de don Haroldo, el marido de la señora, y a recordar al protestante con sus antiparras de arillos de oro. Temprano, llegó don Haroldo, muy alto con su bulto de libros bajo el brazo y su eterno gusto por la risa... (*Cuentos* 192)

- de “La corona de Fredegunda” (1980): “Encontró la librería llena de estudiantes de cabellos y barbas crecidas, pero no se detuvo a charlar con ellos” (*Cuentos* 269).

- de “Debo olvidar...” (1980):

Eran cerca de las dos de la tarde y recordé al misterioso Rafael. No sabemos quién es ni lo que piensa; lo encontramos una noche en la que mirábamos los libros de un escaparate. —¿Lectoras?... ¡Vaya, vaya, vaya! —exclamó colocándose cerca de Lucía. A partir de ese momento entablamos una amistad con él, como todas las amistades que hemos hecho aquí: Rafael sabe quiénes somos y nosotras ignoramos quién es él. (*Cuentos* 302)

- de “Las cuatro moscas” (1980):

Pensó que tal vez se hallaba entre las páginas de un libro, como aquellas rosas disecadas que su madre ponía en los libros de Heine o de Novalis. Con esas rosas disecadas señalaba sus pasajes predilectos. ¡Ah!, debía de estar entre las páginas de *El paraíso perdido*, el libro que leía su madre en los días de la muerte de su padre, pero ¿en dónde hallar el libro? Necesitaba recorrer el mundo entero, revisar todas

las librerías de viejo y era difícil salir del cuarto oscuro por el que circulaban corrientes de aire frío, lejos, muy lejos de ese libro, de sus padres y de la puerta estrecha de la jabonería. (*Cuentos* 319)

- de la novela *Testimonios sobre Mariana* (1981): “Imaginé que en la vida de cualquier lector asiduo, como era mi caso, debía aparecer alguna vez una muchacha como ella, ajena a las lecturas y hecha sólo para tener aventuras fulgurantes” (22).

- de *Y Matarazo no llamó...* (1991):

También vio polvo acumulado sobre su pequeño librero, en el que figuraban *María* de Jorge Isaacs, el Código Civil, la Constitución mexicana, una biografía de Simón Bolívar, el *Ulises criollo* de Vasconcelos, *La amada inmóvil* de Amado Nervo, *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez, *La dama de las camelias* y una fila entera de novelas de detectives. Matarazo siguió su mirada repasando sus libros, se puso de pie y señaló el *Ulises criollo*. —¡Lo felicito, compañero! Es la mejor lectura que podemos hacer los mexicanos. ¡Vasconcelos! Ése sí que es un hombre. ¡Y un hombre como se debe! —exclamó Matarazo, entusiasmado. —Pues sí, y ya ve usted cómo le fue... —Tuvo que irse al exilio. Pero, ¿qué tal?, ¡les cantó las cuarenta! Y si no se va, lo matan. ¡Qué violencia hay en México! ¡Qué violencia...! (*Novelas breves* 139)

- de *Primer amor* (1996):

Sin contestar se fue al compartimento y cogió su libro en donde las reinas vikingas daban órdenes con el brazo levantado a los príncipes de melenas rubias. [...] Miró a su madre con atención, inclinada sobre el libro, miró su falda escocesa y sus mocasines; preocupada, volvió a la imagen de la reina vikinga que vivía en las

páginas de su libro. [...] La madre cogió un libro y se tendió a leer, pero no entendía la lectura; las palabras le llegaban huecas. (*Novelas breves* 387, 388, 405)

- de *Un traje rojo para un duelo* (1996):

‘Lo mejor de la casa de tu padre era la biblioteca, pero tu abuela la cerró cuando me sorprendió leyendo’, me contó varias veces Natalia y agregó: ‘Dijo que no me casé para leer sino para remendar calcetines; yo juré que nunca los remendaría y he cumplido mi juramento’. (*Novelas breves* 430)

- de “Martín” (2023):

Había descubierto algún misterio atroz, algún peligro terrible en el visitante que la perseguía a la salida de la escuela y que por las noches se instalaba en su casa para charlar humildemente con su padre, agobiándolo a preguntas sobre Bergson, Plotino, Maimónides o Spinoza. El visitante sonreía cuando revisaba la biblioteca y se encontraba con los enormes volúmenes de los *Vedas* o con el *Ramayana* o el *Chi King*, traducido al francés durante las últimas décadas del siglo XIX. [...] Su presencia era pesada, no le gustaba reír, sólo estar ahí sosteniendo que Homero nunca había existido, como tampoco Shakespeare y que Napoleón era epiléptico, así como Dostoiewsky. En cuanto a Teresa de Ávila o Sor Juana Inés de la Cruz, dos pobres mujeres enamoradas de los hombres y repetidoras de sus ideas. ‘¡Por Dios, lea usted lo que opina de Sor Juana, Menéndez Pelayo’, le corrigió su padre. ‘La hipocresía española’, contestó el visitante cuando su padre leyó la opinión del erudito sobre la famosa monja. [...] En el fondo de la caja estaban dos camelias: una roja y otra blanca y ella las miró con miedo, se dirían dos flores muertas colocadas en un ataúd pequeño. —Gracias... muchas gracias... —y se aferró al

volumen de Sófocles que llevaba bajo el brazo. El hombre se lo arrebató, sólo para comentar: ‘Las mujeres que leen son estúpidas’ y Rosa enrojeció de ira, pero guardó silencio. (Teroba, *Relatos* 81, 82, 87)

Un estudio minucioso que se dedicara a recomponer el romance familiar de Elena Garro a partir de pasajes como estos, daría cuenta del discreto pero indiscutible homenaje a la biblioteca paterna y materna que gradualmente ella fabuló a lo largo de su obra. Además, demostraría que Elena Garro supo criticar el paternalismo de sus coetáneos, la condescendencia y la agresiva pedantería característica del vate hispanoamericano. No se trata por lo tanto de escenas aisladas, tampoco del alarde de una erudición sin límites, sino del signo de una compleja ética y política de lectura, la marca de una incesante preocupación por el lugar de los modos de leer en la sociedad—una sociedad que estigmatiza la mente de las mujeres y clasifica su trabajo intelectual como productos históricos. Estas escenas operarían entonces como retazos de los años de formación de una escritora en el siglo veinte. Narran la historia de una rosa disecada entre las páginas de algún libro materno, la historia de un librero empolvado en la casa patrullada de algún activista, los nocturnos debates literarios entre el padre de esa escritora y un joven pedante que pediría su mano. Hablan del prestigio de ser vista leyendo y también del prejuicio que se tiene muchas veces contra esas “mujeres que leen”. Aquí reunidas, estas citas parecen reclamar el virtuoso derecho a una vida delirante para las lectoras hispanoamericanas desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta nuestros días.

3.4

“Amor y paz”

En el cuento inédito “Amor y paz”, Elena Garro retoma el vínculo entre delirio y poder. Para resumirlo: Remedios, la protagonista, vive con un mal presentimiento. Ha tenido que frecuentar el despacho de un oscuro grupo llamado “Juventudes Socialistas”. Allí descubre que una serie de amigos, apoyados en los valores humanitarios del movimiento hippie (la justicia, el amor libre y la paz) conspiran para exterminar el mundo en el que ella cree (528). Entonces recuerda que de niña solía leer en reversa no sólo los nombres de los periódicos locales *Excélsior* y *Universal*, sino también las páginas de *La Iliada*:

Cuando aprendió a leer, supo también que las palabras tenían un revés y quiso leerlas y decirlas al revés, para encontrar que no significaban lo mismo. En su familia se reían asombrados cuando ella hablaba al revés. Se repetía Roislécxe o Lasrevinu, cuando llegaban los periódicos y no encontraba *Excélsior* o *Universal*. Era desconcertante. Sin embargo debería existir la razón secreta del revés. Con la convicción de esta verdad avanzó por la vida jugando, ya que durante el juego había descubierto esa segunda realidad, para comprobar que en las situaciones y en los personajes existía también el revés de los gobelinos y de las cortinas y de las palabras. También leyó *La Iliada* tomándola desde el fin hacia adelante sin entender su clave, para llegar nuevamente a la palabra Canta. El hecho de que *La Iliada* empezaba con esa palabra hermosa y terminara también con la misma hermosa palabra tomando el libro al revés, la convenció de que la verdadera belleza no era una simple apariencia, sino una incontrovertible realidad, aunque esta fuera

inapresable y estuviera cifrada en un lenguaje colocado de cierta manera para facilitar a los mortales la presencia de la belleza. (527)

Planteamos al principio que Elena Garro construye aquí una fábula conceptual sobre la lectura y también un autobiografema. Evoca, por un lado, la imagen de aquella pequeña «investigadora» que delante de la biblioteca paterna no podía aprender a leer y que jugaba a examinar los remiendos de las cortinas: “No le comunicó a nadie su desconcertante descubrimiento, lo guardó como un secreto y **siguió investigando**” (527).⁶⁶ La palabra clave en esta escena de lectura me parece que es “inapresable”. El reconocimiento de que leer nunca tuvo que ver con descifrar ni con dominar vorazmente lo que Homero quiso decir. En Elena Garro las lectoras no dan tratamiento de presa al contenido; no se establece una relación filológica con *La Iliada*, sino que el texto homérico participa del “orden del juego”.⁶⁷ De hecho, en Elena Garro casi no hay epifanías, ningún personaje dice: comprendí. Poseen, como dice la narradora de “Amor y paz”, convicciones que orientan su actitud frente al libro, pero esas convicciones no son posteriores a la lectura—no implican un aprendizaje—son por lo tanto hipótesis provisionales, la condición para que esas investigadoras lean delirantemente en primer lugar.

Por otro lado, Elena Garro invierte la consigna hippie “peace & love” en el título y durante todo el cuento, que no es extenso, presenta la propaganda como un modo dominante de leer. “Hablaban sin pudor del asesinato en masa de la burguesía”, dice la narradora sobre el movimiento de los niños flor “mientras desaparecían *La Iliada*, *La tragedia griega* y los Clásicos” (528). Recordemos que Elena Garro no comulgó con los valores del movimiento

⁶⁶ Ver *La cuarta casa* 00:10:25–12:30; el énfasis es mío.

⁶⁷ En una carta a Francisco Tario, Elena Garro escribió: “Después de Elta, todo fue adulto, todo fue sórdido. Un día volveremos al orden del juego sin chequeras, sin intrigas, triunfos o derrotas” (citada en Cabrera 167).

hippie pues creyó ver en éste el mismo optimismo de aquellas voces sentimentales de izquierda contra las que su poética luchaba (Cabrera 46–47).⁶⁸

Para pensar la relación entre lectura y delirio en Elena Garro es preciso definir el lugar que ocupa la prensa en éste y otros relatos. A menudo en Elena Garro los periódicos representan una fuerza siniestra que pone a circular versiones cuestionables de los hechos o impone una verdad fabricada por la policía Secreta o por funcionarios poderosos del gobierno. En esto coincide Elena Garro con Ricardo Piglia todavía más, pues ambos escritores concibieron al Estado como una especie de narrador criminal, enemigo declarado del artista. La aversión a los periódicos termina siendo una seña radical recurrente entre sus personajes críticos.⁶⁹ Por ejemplo, en “Amor y paz” a Remedios le entregan una revista del movimiento hippie, titulada *UURRSS en Construcción*. La examina con sospecha, la portada le parece demagógica:

En la portada aparecía una joven rubia y sonriente, con un pañuelo atado sobre la cabeza, que asomaba entre ramas florecidas de un manzano. [...] Desde ese instante supo, que el revés de la revolución era la cara de Ramírez y que la cara de la joven del pañuelo era sólo la apariencia. [...] Acababa de contemplar el revés de la Revolución. Quiso explicárselo a

⁶⁸ En el cuento un muchacho le dice a Remedios: “Hay un movimiento muy interesante que acaba de surgir en San Francisco: el de los niños flor. Parece que los jóvenes están dispuestos a cambiar el orden de la violencia burguesa por el de paz y amor” (530). La investigación periodística de Cabrera tampoco subestima los prejuicios de la autora: “Elena Garro contó que la enfurecieron los insultos que se hicieron en la Asamblea en contra de la Revolución mexicana. Y ésa es, quizá, una de las claves para entender parte de su actuación en 1968. Para ella, el movimiento no tenía un plan de acción real ni contaba con puntos revolucionarios y, a su juicio, estaba integrado por hippies, ‘marihuanos’ y extranjeros”. (40)

⁶⁹ Hay otros casos, pero esta tensión se reitera mejor en la novela *Y Matarazo no llamó*: “Eugenio no quiso leer los diarios. [...] No podía confiarse en nadie, se sentía el depositario de un secreto importante, tan importante que de su silencio dependía la vida de aquellos dos hombres. [...] Los encabezados de los diarios encomiaban la energía empleada por las autoridades para anular a los sediciosos, que habían actuado bajo las órdenes de algunas potencias extranjeras. Eugenio los leyó, sin querer, en las manos de algunos de los clientes de la heladería adonde fue después de la misa a beber un *ice cream soda* de vainilla, que lo reconfortó después de aquella noche sedienta [...] Todos los huéspedes bebían su café con leche mientras leían el periódico desplegado sobre sus mesas. Él ya no leía los diarios; hacía mucho tiempo que había tomado esa decisión. [...] De pronto vio un periódico sobre una silla y lo arrojó fuera de su alcance, con una violencia que sorprendió a Eugenio. —¡Esta basura! —exclamó iracundo. —Hace ya mucho que no leo los periódicos, sólo dicen mentiras —afirmó Eugenio. —¡Tienes razón...! Yo tampoco los leo, éste me lo trajo un parroquiano —dijo el padre, con disgusto”. (119, 177, 185)

Augusto, pero éste no le creyó, la miró como si estuviera loca: ‘Estás enajenada por el espíritu de la posesión. Eres una pequeña burguesa’. (529)

Nótese que Remedios, al igual que Laura Aldama, es vista como una delirante, la miran “como si estuviera loca” y “enajenada”. Uno podría imaginar a la propia escritora mexicana releendo con igual desconcierto su nombre en los titulares de esos mismos periódicos a finales de la década del sesenta, cuando la ningunearon y la tomaron por loca. El periodista Rafael Cabrera narra los eventos así:

La puerta del cuartucho se abrió de golpe y María Collado entró furiosa y arrojó un fajo de periódicos sobre el catre donde dormían Elena Garro y su hija, Helena Paz. Era la mañana del domingo 6 de octubre de 1968. Elena tomó los diarios y vio su nombre impreso en las primeras planas. *Excélsior* publicó: ‘Señalan a Madrazo y Humberto Romero como instigadores. También acusan a Elena Garro’. Su nombre también aparecía en la portada de *El Universal*. En *El Herald de México* aparecía su foto arriba del cabezal: Elena miraba de perfil, con el cabello rubio en los hombros, envuelta en un abrigo claro. La nota de ocho de la prensa decía: ‘Prueba de complot’. [...] La mañana del lunes 7 de octubre Elena Garro y Helena Paz revisaron los periódicos. La escritora aparecía, otra vez, en la mayoría de las portadas de los diarios nacionales. La primera plana de *El Universal* era un escándalo atroz: “Culpa Elena Garro a 500 intelectuales”. (15, 23)

En el cuento “Amor y paz”, uno de los integrantes del grupo revolucionario quiere “el bien de la Humanidad con mayúscula”; pero Remedios, que ha leído *La Ilíada* en sentido contrario, no puede entender que el activista justifique algunos crímenes “escupiendo por el colmillo y utilizando palabras, como libertad” (528). Pienso en el tipo de virtuosismo que por lo general los

medios atribuyen a la figura del letrado. Nuestro tiempo, dice Vivian Abenshushan en su ensayo “El lector insumiso”, habla como nunca de los beneficios del libro y cree que el lector es un emprendedor, un “prócer de las buenas conciencias” (216). Al hablar de ficciones delirantes los escritores argentinos Ricardo Piglia y Alan Pauls habían definido un tipo de relación con la realidad dada que no es amable ni inocente. Frente a esa “santurronería de la lectura”—como la ha llamado Abenshushan (222)—las lectoras en Elena Garro reconocen que la erudición nunca fue garantía de lo humano, ni de lo civilizado.

Conclusiones

Retomando las ideas expuestas en esta tesis, procuramos entender la noción de «delirio» como productividad y no como diagnóstico. Ello nos ubicó frente a la escritura de Elena Garro en términos gestuales y nos permitió pensar la escenificación de una percepción frenética, confusa o distorsionada, más bien, como un irreverente mecanismo de orientación de la mirada artística y no como una crisis psiquiátrica de la autora, tampoco como un componente mágico o fantasioso de las ficciones que la escritora mexicana construyó.

Hemos visto cómo los cuentos de Elena Garro, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “Antes de la Guerra de Troya”, “Debo olvidar...” y “Amor y paz” pueden ser leídos como fábulas conceptuales sobre la lectura. Cada cuento, a su manera, parece fijar una posición de intérprete que pone en crisis el propio acto perceptual de sus protagonistas: Laura Aldama, Lelinca o Remedios. En el caso de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, leer delirantemente fue lo que le permitió a Laura Aldama desfamiliarizarse del orden instrumental que representaba el mundo de su marido, un hombre violento que “sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México” (32). En “Antes de la Guerra de Troya” Lelinca nos proyectó una utopía. La práctica delirante, expusimos en nuestro análisis, es radical porque estremece los límites cognitivos habituales de un lector dogmático. Gracias a las herramientas críticas acuñadas por Sylvia Molloy, tales como la categoría de «autobiografema» o el concepto mismo de «escena de lectura» nos preguntamos qué pasa si atendemos estas narraciones como si fueran estratégicas (28).

¿En qué medida la práctica delirante aportaría un sentido estratégico a la gestualidad artística de Elena Garro? En el apartado “La tinta funcional” puntualizamos que en ocasiones fabular la formación de un escritor implica también la construcción de un enemigo literario. Elena

Garro encontró en la figura de la «lectora delirante» una ética que la singularizaría frente a las poéticas contemporáneas dominantes que fomentaron el mismo humanismo que legitimó, por ejemplo, no sólo a buena parte de los novelistas del boom latinoamericano, sino también a la crítica latinoamericanista que ejercería una lectura instrumental sobre su obra. Lo anterior nos llevó a pensar que estudiar a Elena Garro desde el realismo mágico y desde el costumbrismo nacional iría en detrimento del irreverente mecanismo perceptual asumido por muchas de las protagonistas de sus cuentos. Cada una transitó un mundo siniestro y demagógico del que no había salida. A veces acudieron a una crónica prehispánica para enamorarse, otras veces a un texto homérico para desobedecer a sus padres y en un punto también, por error, averiguaron el diario de vida de una escritora que andaba huyendo. De ahí, concordamos con Ricardo Piglia en que el artífice delirante “lee mal, distorsiona, percibe confusamente” siempre en función de su propia vulnerabilidad (*El último lector* 29).

Por todo lo expuesto concluimos que la lectora delirante no es una identidad, ni siquiera una voz. Es un gesto, una actitud frontal con la que Elena Garro dio forma a su persona literaria. Como estratega, la escritora mexicana no transigió a cambio de un lugar entre los novelistas de mercado. Fue como aquellas visionarias de las que hablaban Ricardo Piglia y Alan Pauls en los años noventa, una mujer insobornable que dice que no.

Bibliografía

Obras citadas

Abenshushan, Vivian. “Notas sobre los enfermos de velocidad” y “El lector insumiso”. *Escritos para desocupados*, sur+ ediciones, 2019. pp. 43–70, 215–222.

Barrera, Jazmina. *La reina de espadas*. Lumen, 2024.

Benito Mesa, Iris de. “(No) me declaro culpable. La conquista de la voz en ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’, de Elena Garro”. *Mitologías hoy*, vol. 19, 2019. pp. 369–382.

Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Destino, 2006.

Cabrera, Rafael. *Debo olvidar que existí: Retrato inédito de Elena Garro*. Debate, 2017.

Raúl Calderón Bird. “Paranoia y juegos fantásticos en *Andamos huyendo Lola* de Elena Garro”. *Valenciana*, núm. 2, 2008.

Calvino, Italo. “Rapidez” y “Exactitud”. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, 2022. pp. 45–88.

Carballo, Emmanuel. “Elena Garro”. *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, DF: Ediciones del Ermitaño, 1986. p. 498.

Castro, Sonia. “Luz de gas o Gaslighting”. *Instituto europeo de psicología positiva*, Blog, Mindfulness, febrero 6, 2024. www.iepp.es/luz-de-gas-gaslighting/.

Deleuze, Gilles. “La literatura y la vida”. *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf. Anagrama, 1996.

“delirio, m. *Psicol. y Psiquiatr.* (1)” *Diccionario de la lengua española*, RAE, 2023.

dle.rae.es/delirio?m=form

“Delirio y Poder / Ricardo Piglia – Incidentes – DNI – Canal 7 – 1995/1996”. *YouTube*, cargado por Jorge La Ferla, 8 enero 2017. www.youtube.com/watch?v=N0Qop7EXFTw.

Eagleton, Terry. “Las funciones de la crítica”. *Cómo leer un poema*, traducido por Mario Jurado. Ediciones Akal, 2010.

“El eclipse” por Augusto Monterroso, “El Sur” por Jorge Luis Borges, “La noche bocarriba” por Julio Cortázar. *Biblioteca Digital Ciudad Seva – Cuentos*.
ciudadseva.com/biblioteca/indice-autor-cuentos/

Enríquez, Mariana. *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*. Anagrama, 2018.

Enzensberger, Hans Magnus. “Una modesta proposición para proteger a la juventud frente a los productos de la poesía”. *Mediocridad y delirio*, Anagrama, 1991.

Garro, Elena. *Cuentos completos*. Alfaguara, 2016.

———. *Novelas breves*. Alfaguara, 2022.

———. *Novelas escogidas* (1981–1998), editado por Geney Beltrán Félix. México: Fondo de Cultura, 2016.

———. *Testimonios sobre Mariana*. Debolsillo, 2021.

Glantz, Margo. “Las hijas de la Malinche”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-hijas-de-la-malinche--0/html/4b61637f-d0ff-4dc9-85e7-f153ba002088_4.html#I_0

Mazón-Ontiveros, Rafael. “La culpa es de los tlaxcaltecas de Elena Garro: una propuesta interpretativa a partir de Yuri Lotman”. *Crítica.cl*, 3 julio 2019. critica.cl/literatura/la-culpa-es-de-los-tlaxcaltecas-de-elena-garro-una-propuesta-interpretativa-a-partir-de-yuri-lotman

Melgar, Lucía. “Correspondencias literarias: Bianco, Garro y *La pérdida del reino*”. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 4, 2004. pp. 425-430.

- . “Elena Garro a través de su archivo, Dra. Lucía Melgar”. *YouTube*, cargado por Escritos de Mujeres, 19 septiembre 2021. www.youtube.com/watch?v=LxRb5KntSY4
- . “En busca de una literatura propia, por Lucía Melgar. Sesión 5. Elena Garro”. *YouTube*, cargado por Casa Estudio Cien, 11 marzo 2021. www.youtube.com/watch?v=m5ntJYIFAhU
- Miguel, Luna. “Garro (1): los árboles «Cartago» y «Roma»”, “Pregunta patrona: sobre el estilo de Elena Garro”, “Garro (2): el papel nos hace gestos”, “Pregunta patrona: la idea del tiempo en Elena Garro”, “Garro (3): reencuentro de un personaje”, “Adelanto exclusivo: Un pesimismo alucinado”. *Patreon*, Los libros de Luna, febrero 2023. www.patreon.com/lunamonelle/posts
- . “Todo el mundo tiene una opinión sobre la vida de Elena Garro”. *El coloquio de las perras*, Capitán Swing, 2019. pp. 17–26.
- Montalbetti, Mario. *Sentido y ceguera del poema*. Bisturí 10, 2018.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . “*El libro en la mano*”. *Citas de lectura*, Ampersand, 2018. pp. 67–68.
- Mora, Gabriela y Melgar, Lucía. “Citas y fragmentos de sus cartas”. *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja*, Etal contenidos, 2018.
- Nettel, Guadalupe. “Un canon por venir”. *Los recuerdos del porvenir*, por Elena Garro, Alfaguara, 2019.
- La cuarta casa: un retrato de Elena Garro*. Dirigido por José Antonio Cordero, 2001.
- Paz Garro, Helena. *Memorias*. Debolsillo, 2019.

- Piglia, Ricardo. “El escritor como lector”, “Teoría del complot” y “La extradición”. *Antología personal*, FCE, 2014. pp. 83–98, 99–118 y 147–155.
- . “El último cuento de Borges”. *Formas breves*, Anagrama, 2001. pp. 47–54.
- . *El último lector*. Anagrama, 2005.
- . *Las tres vanguardias*. Eterna Cadencia, 2016.
- . *Los diarios de Emilio Renzi*. Debolsillo, 2019.
- Potter, Sara. “Había... ¿una vez?: Los cuentos de hadas y la construcción del mito de la historia mexicana en *Los recuerdos del porvenir*”. *Hispanofilia*, núm. 166, 2012. pp. 107–120.
- Rosas Lopátegui, Patricia, editora. *Cristales de tiempo*, de Elena Garro. Rosas Lopategui Publishing / La Moderna, 2018.
- Russ, Joanna. “Falsa categorización”. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, traducido por Gloria Fortún, Editorial Dos Bigotes, 2018.
- Sanín, Carolina. “La piedra aparente”. *Los recuerdos del porvenir*, por Elena Garro, Alfaguara, 2019.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier. “«La culpa es de los tlaxcaltecas» de Elena Garro: problemas de su «solución artística» y poética”. *Actio Nova: Revista de Literatura y Literatura Comparada*, 4, 2020. pp. 356–384.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, traducido por Horacio Vázquez Rial. Alfaguara, 2005 (1966). pp. 25–39.
- Tabarovsky, Damián. “El escritor sin público”. *Literatura de izquierda*, Santiago de Chile: Das Kapital Ediciones y Libros La Calabaza del Diablo, 2015. pp. 9–43.
- Teroba, Olivia. “Presente simple”. *Un lugar seguro*. Las afueras, 2021.
- , prologuista. *Relatos recobrados de Elena Garro*. Ediciones del Lirio / BUAP, 2023.

Torres, Paloma. “Los cuentos de infancia de Elena Garro y Julio Ramón Ribeyro”. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 50, 2021.

“¿Quién es Elena Garro?”. *Literatura.us*. www.literatura.us/elena/index.html

Vargas Llosa, Mario. “Cien años de soledad. Realidad total, novela total”. *Cien años de soledad* 1967, por Gabriel García Márquez, edición conmemorativa, Real Academia Española, 2007. pp. xxv–lviii.

———. *Elogio de la lectura y la ficción*, PDF. Fundación Nobel, 2010.

Walde, Erna von der. “Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad”. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, editado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, Editorial Porrúa, 1998.

Zambreno, Kate. *Heroines*. Semiotext(e), 2012.

Obras consultadas

Agamben, Giorgio. “El autor como gesto”. *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, 2005.

———. “Kommerell, or On Gesture”. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stanford University Press, 1999. pp. 77–85.

———. “Notas sobre el gesto”. *Medios sin fin: Notas sobre la política*, traducido por Antonio Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, 2001. pp. 47–56.

———. “Qué es lo contemporáneo”. *Desnudez*, Adriana Hidalgo, 2011. pp. 17–29.

Ahmed, Sara. *What's the Use? On the Uses of Use*. Duke University Press, 2019.

Barthes, Roland. *El placer del texto seguido por Lección inaugural*, traducido por Nicolás Rosa. Siglo Veintiuno, 2015.

Becerra Grande, Eduardo. “De la crítica latinoamericanista: el corto viaje contra sí misma”.

Delaware Review of Latin American Studies, Vol. 15, núm. 3, 2015.

Benjamin, Walter. *Desembalo mi biblioteca: El arte de coleccionar*. Centellas, 2020.

———. *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*. Alfaguara, 1998.

Berardinelli, Alfonso. *El intelectual es un misántropo*, traducido por Salvador Cobo. El Salmón, 2015.

———. *Leer es un riesgo*. Círculo de tiza, 2016.

Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Emecé, 1952.

Brottman, Mikita. *Contra la lectura: Un ensayo dedicado a los lectores que no creen que los libros sean intocables*, traducido por Lucía Barahona, PDF. Blackie Books, 2017.

Catelli, Nora. *Testimonios tangibles: Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Anagrama, 2001.

“César Aira. “El Realismo”. *YouTube*, cargado por Catedra Abierta Roberto Bolaño, 11 mayo 2017. www.youtube.com/watch?v=JX4_MLOIgiw&t=1s

Davey, Moyra. “The Problem of Reading”. *Index Cards*, Fitzcarraldo Editions, 2010.

Emre, Merve. *Paraliterary: The Making of Bad Readers in Postwar America*. The University of Chicago Press, 2017.

Felski, Rita. *Uses of Literature*. Blackwell Publishing, 2008.

Marchat, Julieta. *Contra el cliché: genio y técnica en la poesía*. Ediciones Mundana, 2022.

Mèlich, Joan-Carles. *La sabiduría de lo incierto: Lectura y condición humana*. Tusquets, 2019.

Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2012.

Rodríguez Montiel, Victor Emiliano. “Alan Pauls: vida de lector”. *Caracol*, núm. 22, julio–diciembre, 2021. pp. 388–406.

Skliar, Carlos. *Lectura y educación: Entre argumentos pedagógicos y literarios*. Ministerio de Educación de la Nación, 2020.

Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano: Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Siruela, 2006.