

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**LA REPRESENTACIÓN DEL MAL EN *UN TRAJE ROJO PARA UN DUELO*,  
DE ELENA GARRO**

# **TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPÁNICAS PRESENTA

ALMA NORA DE LA CRUZ ARANA

ASESOR: MTRO. MARCO ANTONIO MOLINA ZAMORA

OCTUBRE 2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## INDICE

Introducción.....	3
1.- El concepto de mal.....	7
1.1.- Mal, moral y sociedad.....	8
1.2.- El mal en las tradiciones religiosas.....	12
1.3.- La representación del mal y la tradición literaria.....	20
1.3.1.- El cuento de hadas.....	21
1.3.2.- La novela de folletín.....	37
1.3.3.- Literatura maldita.....	42
1.3.4.- Shakespeare y Milton.....	47
1.4.- El concepto garriano del mal.....	50
2.- <i>Un traje rojo para un duelo</i> dentro de la narrativa garriana.....	58
3.- El análisis de la novela y la representación del mal.....	70
3.1.- Nociones preliminares.....	70
3.2.- El plano de la historia.....	73
3.3.- El plano del discurso.....	93
a) Espacio.....	94
b) Tiempo.....	101
c) Personajes.....	107
d) Narrador.....	119
e) Perspectiva.....	124
Conclusiones.....	129
Bibliografía.....	134

## INTRODUCCIÓN

La obra de Elena Garro ha tenido una suerte irregular. Sus primeras producciones – fundamentalmente teatrales- fueron alabadas por los críticos de su época, quienes encontraron en ellas una interesante propuesta dramática, una auténtica innovación. Posteriormente, su primera novela, *Los recuerdos del porvenir*, alcanzó comentarios igualmente favorables, y fue publicada sin mayores contratiempos, gracias al apoyo de Octavio Paz. Sin embargo, conforme los años pasaron, la autora se alejó del círculo intelectual en el que acostumbraba moverse, e incluso del país, debido a problemas políticos y personales; Garro tuvo que exiliarse después de los acontecimientos de 1968, en los cuales se le atribuía una participación activa, primero como instigadora del movimiento estudiantil y más tarde como delatora de otros intelectuales. A partir de esto, sufrió el repudio generalizado de escritores y críticos, por lo que sus textos ya no despertaban interés en las editoriales. Así, las obras posteriores tuvieron que esperar años para ser publicadas, no sin pocas dificultades, y enfrentaron críticas desfavorables en general, además, no despertaron el mismo interés que las anteriores, y carecieron de difusión. De este modo transcurrió la mayor parte de su vida Elena Garro: viviendo en el extranjero, pidiendo préstamos a algunos amigos y conservando manuscritos con la esperanza de publicarlos y obtener de ellos algún beneficio económico. Aunque algunos amigos suyos, como Emilio Carballido o Emmanuel Carballo, intercedieron por ella y lograron la edición de *Testimonios sobre Mariana*, y la reedición de *Los recuerdos del porvenir*, el resto de la producción garriana quedó relegada – aún a pesar de haber sido publicada- por la poca atención que recibiera de críticos y lectores.

Fue en los años noventa cuando, invitada por José María Fernández Unsaín, director de la SOGEM, regresa a México y recibe algunos homenajes. En esa visita presencia la representación de sus obras realizada por grupos de teatro campesino, y dicta algunas conferencias a las nuevas generaciones, que apenas lo conocían, sobre todo por su primera novela. Patricia Rosas Lopátegui, una joven estudiosa de su obra, que había apoyado económica y moralmente a Elena en aquéllos años le pide a la autora algunos de sus manuscritos y promueve su publicación en Monterrey, aunque con un tiraje muy modesto. Así es como salen a la luz las últimas novelas de Garro, entre las cuales se encuentra *Un traje rojo para un duelo*, el texto que estudiaremos en el presente trabajo.

Ya por aquellos años el fantasma de lo sucedido en el 68 comenzaba a desvanecerse, y aparecían –sobre todo en los Estados Unidos- cada vez más estudiosas de la obra de Elena Garro, que observaban su literatura, casi siempre, desde un enfoque feminista. Para la mayoría de ellas, la autora es un símbolo de la mujer oprimida por un sistema patriarcal, que no le permitió desarrollarse completamente, y tratan de subrayar esto en el estudio de su obra. Sin embargo, a pesar del creciente interés en la narrativa y la dramaturgia garriana, no existía –hasta ahora- un estudio centrado en la novela que nos ocupa, porque incluso para las expertas en el tema, *Un traje rojo para un duelo* es una obra menor.

He considerado necesario decir esto para ofrecer un panorama del tema elegido; en primer lugar, Elena Garro es una autora poco conocida –en algunos casos se le recuerda sólo como la primera esposa de Octavio Paz- y aún menos estudiada en nuestro país; por otro lado, los estudios existentes en torno a su obra son escasos y, la mayoría de las veces, parciales: mientras que para ciertos críticos sólo algunos de sus textos tienen valor literario, para las estudiosas feministas es una escritora subestimada e incomprendida. En último término, ninguno de los dos sectores se ha ocupado seriamente de la novela que analizaremos en este trabajo, por el simple hecho de haber sido publicado en las postrimerías. Todo lo anterior sirve para justificar mi elección: deseaba, por un lado, estudiar a Elena Garro de la forma más objetiva posible, lejos de las posturas extremas desde las que había sido observada hasta entonces, y al mismo tiempo era mi intención rescatar una novela que, personalmente, consideraba tan buena como las anteriores –incluso mejor que algunas de ellas- y que me parecía injustamente valorada por una cuestión meramente cronológica.

Una de las características que llamó mi atención y determinó mi interés en la novela, fue la mención constante del mal dentro del texto; si bien puede decirse que en toda la obra de Garro podemos encontrar, de una u otra forma, en mayor o menor proporción, este tema, en este caso es tan explícito que cobra una importancia distinta: la novela narra la transición de Irene, una niña, hacia la edad adulta, y es justamente el descubrimiento del mal lo que la conduce a esta maduración. Con este tema se relacionan casi todos los tópicos desarrollados por la autora, ya sea el maltrato de un marido celoso a su mujer o el secuestro de un pueblo entero por el ejército, siempre existe la visión maniquea del mal que persigue –y eventualmente destruye- al bien. Por ello, nuestra atención se centrará en el mal y su representación, por ser el asunto más sobresaliente en esta novela, y por su relación con el resto de la producción garriana.

Está claro que, dentro de la obra de la autora, el tema del mal adquiere características particulares, convirtiéndose así en un tópico particular: el mal garriano, es decir, el mal observado y tratado desde la perspectiva –personal y subjetiva- de la autora. Sin embargo, para distinguir los componentes de este concepto, es necesario realizar un acercamiento a la idea general de mal, lo cual hemos llevado a cabo en el primer capítulo. Por tratarse de un tema prácticamente inabarcable, debido a su amplitud y a la gran cantidad de perspectivas que existen en torno a él, presentamos solamente las cuestiones que puedan proporcionar una panorámica del asunto y que se relacionen directamente con la visión de la autora, por ello nos concentramos específicamente en cuestiones como la tradición católica, de fundamental importancia en la idiosincracia de Garro y, por tanto, necesaria para una mejor interpretación de su obra. Asimismo, revisamos brevemente algunas manifestaciones literarias en las que el tema del mal adquiere un sentido que resulta significativo en nuestro análisis por la relación que puede tener con la novela que nos ocupa y con el imaginario de la autora. Dentro de los autores y géneros literarios a revisar, cobra especial importancia el cuento de hadas, por el estrecho vínculo que guarda en estructura y características con *Un traje rojo para un duelo*, que se manifiesta de manera explícita como referencias a títulos, autores y personajes, hechas por Irene –la protagonista- a lo largo de la narración; esta relación se extiende al género folletinesco, que guarda –en algunos de sus subgéneros, como la novela rosa- claras semejanzas con el género anterior.

Conforme la presente investigación fue avanzando, se consultaron diversos artículos y tesis escritos en su mayoría por estudiosas estadounidenses feministas, así como entrevistas hechas a la autora, e incluso algunos fragmentos de su diario personal y la correspondencia que mantenía con familiares y amigos, lo cual resultó muy útil para reconstruir no sólo las circunstancias en las cuales fue concebida la novela, sino también la época. Gracias a esto pudimos observar que, a pesar de haber sido publicada a finales de los noventa, *Un traje rojo para un duelo* fue escrita casi veinte años antes, y es anterior a otros textos que alcanzaron más notoriedad, como *Testimonios sobre Mariana*. Este dato es importante si consideramos que la mayoría de los críticos han subestimado al texto por tratarse de una novela “posterior”, a la cual le atribuían cierto desgaste debido a la “repetición” de los temas explotados anteriormente por la autora. Si observamos que la novela es anterior a la mayor parte de las que se conocen, nuestra idea sobre ella se modifica, pues en vez de ser una copia del resto, puede ser el antecedente. Dentro de *Un traje rojo para un duelo* encontramos símbolos y tópicos que hallaremos en toda la obra de la autora, y rasgos de estilo que desarrollarán a lo largo de su producción, que tienen su origen

en este texto, dada la fecha en la que fue escrito, con lo cual esta novela adquiere gran importancia dentro del conjunto. Esta hipótesis se desarrolla más ampliamente en el segundo capítulo de este trabajo.

Finalmente, después de haber examinado la información anterior, realizamos el análisis narratológico de la novela. Dicho análisis se divide en dos partes principales: el plano de la historia y el plano del discurso. En la primera sección se observan las acciones que componen el relato, la forma en que estas acciones se encuentran organizadas y las funciones que desempeñan los personajes en tanto que actantes. En la segunda sección se revisan los cinco principales elementos de la exposición de la historia: espacio, tiempo, personajes, narrador y perspectiva. En cada una de las secciones, hemos concentrado nuestra atención en el tema del mal y en su representación, integrando los conceptos expuestos en los capítulos anteriores, con lo cual sobresalen las relaciones intertextuales, no sólo con los géneros mencionados en la primera parte del trabajo, sino con otras obras de la autora.

En la presente investigación hemos elegido solamente una de las obras posteriores de la autora, y nos hemos enfocado sobre un tema específico, sin embargo, existen otros textos - publicados e inéditos- que padecieron la misma suerte que *Un traje rojo para un duelo*, algunos de ellos, probablemente, con la misma calidad literaria. Además, la mayor parte de los estudios sobre la obra de Elena Garro se han realizado en el extranjero, en otros idiomas, y no es sencillo acceder a ellos, por lo tanto, y a pesar de ser considerada una de las mejores dramaturgas y narradoras del siglo XX, no hay duda de que todavía es mucho lo que puede decirse en torno a su obra, lejos de las clasificaciones simplistas o extremas a las que ha sido reducida durante años.

## 1.- EL CONCEPTO DE MAL

Antes de comenzar el análisis propiamente dicho, es necesario hacer una revisión del concepto de mal. Puesto que resultaría complejo abarcarlo en su totalidad, solamente tomaremos de él los aspectos que puedan resultar útiles para los fines del presente trabajo, es decir, los que se relacionen de alguna forma con la obra de Elena Garro.

El amplio rango de significados que puede adquirir el término *mal* en distintos contextos va de lo más serio a lo más trivial. En general, se refiere a aquello que – de alguna manera- no se encuentra en su estado normal o deseable. Así, el mal se relaciona con daños físicos (producidos ya sea por la naturaleza o por la superstición, como el “mal de ojo”) o morales, que representan la oposición a lo correcto. Sin embargo, la definición del mal no es tan simple, pues su extensión incluye minucias que pueden determinar su sentido en diferentes situaciones. Por ejemplo, un agente del mal puede ser temido, admirado o aborrecido, pero puede ser también considerado inocuo e incluso gracioso. Las personas condenan las conductas malignas, en determinadas situaciones, pero en otras, bromean sobre ellas. Esto puede deberse, en primer lugar, a que el concepto de mal varía de una cultura a otra o incluso de un sujeto a otro y, por otra parte, a que ese mismo concepto está formado por una vasta gama de matices que es necesario examinar.

Las perspectivas de lo que los pueblos entienden como mal reflejan diferencias lingüísticas y filosóficas. Las metáforas creadas a partir del concepto de mal van de la malevolencia profundamente siniestra de agencia indeterminada (v.g.: la acción ejercida por demonios, admitida por ciertas culturas) a la mucho más dócil negligencia humana (v.g.: los daños producidos por la imprudencia femenina), con mucha variación entre estas dos formas, en la manera en que su destructividad se personifica.<sup>1</sup>

A pesar de las diversas variantes, es posible distinguir ciertas características relacionadas con el concepto de mal, que son comunes a la mayoría de las culturas. En esencia, la noción de mal se combina con lo oscuro, lo misterioso, lo escondido y lo no completamente comprendido; de ahí su asociación con la noche, lo negro, lo secreto; por otra parte, el mal representa siempre una fuerza agresiva, que intenta destruir la integridad, la felicidad y el bienestar de la sociedad normal.<sup>2</sup> Esta agresión no está justificada, ya que

---

<sup>1</sup> David Parkin. *The anthropology of evil*, Boston, Beacon, 1987, p.22.

<sup>2</sup> El mal se contrapone a lo normal porque, como apunta Claudia Adriana Ramos, el mal representa la transgresión, lo otro. Claudia Adriana Ramos, *La noción de mal en Segundo sueño de Sergio Fernández*, México, UNAM, 2000.

carece de motivo, o sus motivos son pervertidos. Por ello, no pueden compararse con los “males” que Dios y los ancestros infringen al hombre, pues los fines de éstos son siempre buenos: mejorar a aquéllos a quienes castigan, siendo este castigo un medio de corrección.<sup>3</sup>

A grandes rasgos, la palabra mal puede abarcar tres sentidos primordiales: el moral, referente a la culpabilidad humana; el físico, por el cual se entienden las fuerzas destructivas de la naturaleza, como los terremotos, las tormentas y las enfermedades; y el metafísico, por el cual el desorden en el cosmos o en las relaciones con la divinidad resultan de un conflicto de principios o voluntades. Pocock sugiere que, de hecho, todos son aspectos del mal metafísico, pues lo que se considera moral, social, físico o natural depende del entendimiento que una cultura en particular tiene de esas distinciones. Como los diferentes esquemas metafísicos no proporcionan verdades universales demostrables, sino presuposiciones culturales, las variaciones continuarán siempre, por tanto, no existe concepto de mal que no sea ambiguo.<sup>4</sup>

### **1.1.- Mal, moral y sociedad**

No puede estudiarse el mal sin la moralidad. Después de todo, el mal es un aspecto negativo de cualquier sistema moral y, por ello, no puede ser estudiado sin conocer las fronteras del bien. Para Durkheim, la sociedad es un sistema moral, por lo tanto, las diferencias en el concepto de persona a través de las culturas podrían presuponer perspectivas contrastantes de la sociedad. Un juicio moral está relacionado directamente con la felicidad o infelicidad que un acto determinado produce, en el entendido de que la moral es un medio para el bienestar. Por tanto, la relación del mal con la moralidad va más allá de una simple conveniencia empírica. Al asociar el mal con el sufrimiento y con la negación de la felicidad, lo relacionamos con el concepto mismo de la naturaleza humana.<sup>5</sup>

Cada sociedad tiene diferentes explicaciones de la desgracia –el mal- y formas de eliminarlo. La vida y la felicidad están constantemente amenazadas por poderes invisibles y difusos. Hay una guerra interminable en el interior del individuo y contra fuerzas oscuras externas. Esta lucha evoluciona junto con los grupos humanos y se exterioriza de diferentes formas, por ejemplo, la era de la Inquisición, en la cual el mal era una realidad inmediata que había de combatirse, contrasta con el mundo industrial y capitalista del siglo XX, en el

---

<sup>3</sup> Macfarlane, “The root of all evil”, en Parkin, *Op. Cit.* P. 57.

<sup>4</sup> Parkin, *Op. Cit.*, p. 15-16.

<sup>5</sup> Parkin, *Op. Cit.* p. 6.

cual el mal aparece en las películas, en la televisión o en los cuentos para niños, pero en la vida cotidiana el concepto y la realidad se encuentran separados: la mayor parte de la gente se mueve en un mundo unidimensional que ha expulsado a Satán, a las brujas, a las hadas y otros entes. La dimensión sobrenatural ha muerto, excepto como fantasía, a pesar de que en más de un sentido, el mundo del mal y anti-mal, de la brujería y la magia, es psicológicamente mucho más atrayente que la aceptación del destino caprichoso.<sup>6</sup>

En la evolución social del concepto de mal inciden factores diversos. Siguiendo el ejemplo anterior, el concepto medieval de mal fue abandonado con el racionalismo capitalista, primero por las elites y después por el pueblo. Max Gluckman sugiere que hay conexiones entre el cambiante mundo económico y social y las teorías morales y explicatorias; argumenta que hubo un cambio de un mundo en el cual las cosas buenas llegan a través de la gente, a un mundo en el cual lo bueno llega por medio de fuerzas impersonales, del intercambio de dinero, contratos, labores y relaciones manipulativas a corto plazo. Entonces, ya no es tentador creer que el mal también mana a través de sistemas personales. Keith Thomas sugiere que la seguridad incrementada, surgida de un mayor control sobre el mundo natural, libera a los hombres del terror y, por tanto, del mal. A través de los cambios técnicos, tecnológicos y organizacionales, la vulnerabilidad del hombre disminuye.<sup>7</sup> Con las mejorías en el estándar de vida y los triunfos de la exploración y el descubrimiento, el hombre se siente más seguro, pues surge un mundo planeado, controlado y construido por el hombre. La ciencia reemplaza a la magia, como si la humanidad pasara de una ingenuidad infantil a la edad adulta, en la que ya no caben las supersticiones.

Pero con la modernidad surge un concepto de mal ambivalente. Por ejemplo, la pobreza sigue siendo uno de los pilares de la civilización judeo-cristiana, pues según San Pablo, el amor al dinero es la raíz de todo mal; sin embargo, el amor al dinero es también un pilar de la civilización occidental. Por lo tanto, el bien y el mal se mezclan en las raíces de la sociedad moderna. Además, el dinero elimina la moral absoluta.<sup>8</sup>

Este no es el único ejemplo de ambivalencia moral. Nietzsche describe la moral de amos y esclavos, en la que dos estándares de bien y mal conviven en el mismo sistema; los amos se consideran a sí mismos nobles y buenos por ser capaces de inspirar el temor que subyuga a sus esclavos despreciables y malos. En contraste, los esclavos se describen a sí

---

<sup>6</sup> Macfarlane, *Op. Cit.* p. 60.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 61.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 71-73.

mismos como moralmente buenos, aunque dominados por amos que son malos pues dominan mediante el temor. Sin embargo, mientras la despreciabilidad es una designación neutral y pasiva que nadie quiere para sí, el mal del amo denota una fuente de poder buscado por esclavos y amos por igual: es mejor ser temido que despreciado. Esta ambivalencia tiene ecos en la incertidumbre de la gente sobre cómo explicar la desgracia y la maleficencia.

Hay culturas en las cuales la desgracia es vista primordialmente como resultado de la malicia humana, como aquellas en África en las cuales predominan la brujería y la hechicería. Hay otras que culpan a agencias espirituales no-humanas, y aún no-humanas y no-espirituales, a veces al punto de elaborar complejas teodiceas. La mayoría de las culturas reconoce todos los aspectos en alguna medida.<sup>9</sup>

La visión de la malicia humana como causa de la desgracia es cercana a la cultura occidental (más que a las que la ven como producida por espíritus o por causas no humanas) por ser una evaluación moral, en el entendido de que el concepto de mal entra en dicho terreno. Dentro de esta maldad, se distinguen dos tipos: la motivada y la gratuita, ésta última llamada por Hume “malicia desinteresada”. La malicia comprensible se relaciona con los celos (el deseo de preservar) y con la envidia (el deseo de poseer); estos dos motivos no están completamente ausentes en cualquier sociedad humana, y no es sorprendente que hayan originado creencias institucionalizadas en muchas de ellas. Trabajan uno sobre otro, y se espera que los celos generen envidia y que el miedo a la envidia vuelva a todo el mundo celoso de lo que valora. El miedo a la envidia, por su parte, no se limita a posesiones materiales, sino que puede extenderse a alguna habilidad o característica física, como la belleza, y entonces aquellos que la posean estarán, con razón, celosos. En algunas culturas, en las cuales los bienes escasean o se consiguen competitivamente, su disfrute depende hasta cierto punto de la esperanza de que otros los envidiarán.<sup>10</sup>

Además de esta malicia comprensible, se cree que hay seres humanos movidos por una malicia desinteresada. Varios autores creen que esas criaturas están representadas como la antítesis de la conducta humana normal. La función moral de la creencia en estos monstruos es hacer tolerables los defectos: una persona normal puede aceptar que no es

---

<sup>9</sup> Parkin, *Op. Cit.* p. 15.

<sup>10</sup> Pocock, “Unruly evil”, en Parkin, *Op. Cit.*, p. 43-45.

perfecto (que es “menos que perfecto”) porque sabe que no es, ni puede ser, uno de los monstruos inhumanos en los que cree.<sup>11</sup>

El mal desinteresado es, por tanto, la inversión total del orden moral establecido. Sin embargo, la representación de la malicia desinteresada expresa una paradoja: la creencia en criaturas que son y no son seres humanos, es decir, que se encuentran a la vez dentro y fuera de los límites de la humanidad, la cual está gobernada por reglas; el mal, al estar fuera de este control, parece inexplicable y, paradójicamente, no humano. Por ende, el acto maligno está más allá de la comprensión humana de la justicia, pero requiere penalizaciones humanas específicas.<sup>12</sup>

El mal que significa solamente “muy malo” es, por definición, removible a través de procedimientos existentes disponibles para un grupo, tales como ritos de purificación o confesión, a través de pacificación o denunciando a la persona mala y despojándola de sus poderes, mientras que el mal inexplicable no responde a ninguna de estas “terapias”. Estos grados de malignidad generan la exasperación ante la incapacidad de entender, explicar y castigar satisfactoriamente, esto es, introducen un conflicto en nuestro entendimiento de la humanidad. Los humanos a menudo matan, dañan o maltratan a otros, pero a veces se involucran en tal desenfreno de crueldad y destrucción que parece haber excedido las fronteras de la humanidad. Son entonces monstruos, “peores que animales”, completamente maliciosos, criaturas pensantes de categoría no determinada.<sup>13</sup>

Las cuestiones anteriores sugieren una distinción: entre las culturas que buscan una especie de causa primera para explicar la destructividad “inexplicable” y aquellas que tienden a mezclar el agente, la intención y la consecuencia como partes inseparables del orden de las cosas, dentro del cual no hay una “causa primera” discernible. El contraste es más vívidamente ilustrado por la diferencia entre la linealidad bíblica judeo-cristiana (“en el principio...”) y el ciclo hindú de los *yugas* (eras) que se suceden una a otra indefinidamente. La “incumbencia” de la causa primera, o Creador, ha sido especialmente asociada con la teología cristiana. Si Dios es benevolente, omnisciente y omnipotente, entonces ¿por qué permite la existencia del mal? Esto nos lleva al problema de qué tanto un dios o dioses pueden personificar no solamente benevolencia sino también mal (por ejemplo, los dioses hindúes y africanos, que tienen en mayor o menor grado, características buenas y malas). Dependiendo de la perspectiva cultural, esos casos de divinidad

---

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 52.

<sup>13</sup> Parkin, *Op. Cit.*, p. 12.

ambivalente pueden ser vistos como una representación colectiva de las debilidades humanas como su extensión ontológica. San Agustín concluyó que el mal no fue creación o parte de Dios, sino que existe como una fuerza autónoma externa al hombre, pero hecha por el hombre y por tanto, no puede ser visto como un problema insalvable.<sup>14</sup> Claudia Adriana Ramos argumenta que el hombre, creado a imagen y semejanza de Jehova, refleja la androginia divina, pues el Dios del Antiguo Testamento contiene todos los opuestos que ha separado: la luz y las tinieblas, la creación y la destrucción, el bien y el mal.<sup>15</sup>

## 1.2.- El mal en las tradiciones religiosas

El concepto de mal, en su uso cotidiano, tiene dos sentidos principales, el descriptivo y el moral. En el sentido descriptivo, el mal ha sido asociado en diversas culturas con la fealdad, la suciedad y la oscuridad, características relacionadas siempre con cierta incompletitud o falta.<sup>16</sup> Por otra parte, el mal tiene un sentido de privación, a partir del cual se construyen ciertas teodiceas. Por ejemplo, el hinduismo y el budismo ubican a la imperfección como mal dentro de una teoría de existencia unificada. Para un ser, “errar” en esta vida implica convertirse en una criatura inferior en la siguiente, pero en un ser, al fin y al cabo, integral a la totalidad, nunca separado ni opuesto. En contraste, el dualismo maniqueo hace de la imperfección una fuerza del mal y le da un poder que puede ser casi equivalente al del bien mismo. Por otro lado, para el neo-confucianismo, la imperfección ha sido convertida en una fuerza poderosa, que incluye la “bondad” del principio abstracto (naturaleza esencial del hombre) y la “maldad” de la imperfección material (naturaleza física del hombre y sus deseos egoístas). Maniqueísmo y Confucianismo son dualismos completos, cada uno formado, cada uno formado por dos principios cósmicos de bien y mal, separados y opuestos uno al otro. En oposición se encuentran las teodiceas monistas, es decir, que consideran todo, incluyendo al mal, como un aspecto de Dios. El budismo carece de la creencia en un Dios, por lo cual no encaja en esta clasificación, pero su teoría del *karma*, como en el hinduismo, argumenta que lo que un hombre hace lo convierte en lo que es, y así lo concibe como un ente que encierra naturalmente actos y estados buenos y malos, lo cual sugiere una visión no-dualista.

---

<sup>14</sup> Parkin. *Op.cit.* p. 22

<sup>15</sup> Ramos. *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>16</sup> Es necesario precisar que el mal puede significar en algunos casos exceso de perfección – y no sólo imperfección-. Por ejemplo, cuando los deseos divinos o humanos rebasan el sistema moral que los enmarca. Sin embargo, se considera que este mal producido por la sobre-perfección es solamente un poder que necesita ser controlado y, si es canalizado correctamente, puede ser benéfico.

En el punto medio están el Cristianismo, el Judaísmo y el Islam Ortodoxo. Las tres son semi-dualistas, cada una con una creencia en Satán, quien a veces parece actuar independientemente de Dios, pero a quien Él ha vencido en el pasado, y a quien los mortales ordinarios deben conquistar con su ayuda. Por ser la tradición Judeocristiana la más cercana a nosotros, vale la pena hacer una revisión más profunda de sus nociones de mal. Para esto, dicha tradición ha de separarse en tres perspectivas: la hebrea primaria, la cristiana y la católica.

En realidad, los primeros hebreos no discutían mucho sobre el mal, pues no era para ellos un principio metafísico en oposición a Dios. La piedra angular de la religión hebrea temprana, como se ha presentado a nosotros en la Biblia, era el monoteísmo ético, y el mal como principio en oposición a Dios era básicamente contrario a este tipo de pensamiento. Puede decirse que el mal, en el sentido fuerte de este concepto, no se encuentra en la Biblia hebrea. Pero esto no significa que los primeros hebreos no consideraran el mal como algo misterioso, causante de daño y temible. De hecho, hay algunas pruebas de que pensaban en este tipo de mal de forma animista, pues creían en la existencia de seres espirituales, algunos de los cuales eran buenos, como los ángeles, y otros malos. Posteriormente se hablaría de ellos como *ruach*, que significa espíritu, y luego, con el desarrollo del monoteísmo ético, pasarían a estar bajo el control de Dios.<sup>17</sup>

La institucionalización de la religión hebrea temprana empezó con Moisés, el profeta y dador de la ley, y con su hermano Aaron, el sacerdote, quienes establecieron la adoración a Dios (conocido como Yahveh) durante el curso de algunos eventos que culminaron al pie del Monte Sinaí. La forma que la religión tomó estuvo determinada por su creencia en que Dios había hecho una Alianza con ellos. Los términos en los cuales se sustentaba esta relación se hacen explícitos en el Libro de la Alianza. En sí, la unión era benéfica porque significaba que estaban bajo la protección especial de Dios quien, eventualmente, los bendeciría pero, al mismo tiempo, la Alianza imponía una responsabilidad sobre ellos, pues de ahí en adelante tendrían que mantener los términos estipulados y esto es difícil de hacer, porque la Ley –el conjunto de estatutos y mandamientos– cubre cada área de la vida social, moral, jurídica y ritual.<sup>18</sup> Había tantas formas de romper esta relación con Dios que los hebreos tenían cerca de 30 palabras para referirse a esa posibilidad, sin embargo, casi todas se refieren a la falla en una obligación, la ruptura de una relación a través de la rebeldía o a la transgresión. Esta “verbalización” del

---

<sup>17</sup> Taylor, “Theological thoughts about evil”, en Parkin, *op. cit.*, p. 27

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 28.

mal surge con la institucionalización religiosa, pues antes de la Alianza o Ley no había relación formal entre Dios y los hebreos, y por tanto no podía haber quebrantamiento de un vínculo que no existía. Al darse la Ley, ésta pudo ser violada y con esta transgresión vino el pecado. Parkin sugiere que el mal, cuando se denomina como pecado –ruptura del orden- necesita sobrellevarse por medio de la confesión. Éste es el caso de los antiguos hebreos: la confesión es parte del proceso de restablecimiento de la correcta y ordenada relación con Dios.<sup>19</sup>

El mal es visto también como impureza, como un defecto contagioso que ha afectado el estado de la persona. Una vez afectada, una persona se vuelve sucia, impura o corrupta (“manchada”). La idea de impureza o corrupción es muy antigua y se encuentra en muchas religiones, para entenderla hay que relacionarla con la noción de lo sagrado; de la misma forma en que el pecado puede entenderse como ruptura de la alianza en términos en los que ésta fue hecha, la impureza puede entenderse en relación con la pureza. Pero la polaridad entre pureza e impureza remite a la ambivalencia de la noción misma de lo sagrado. Parkin señala que la impureza no se sobrelleva con confesión sino con ritual. En el caso de los hebreos antiguos, el ritual de purificación era generalmente un baño en el que el agua era usada ritualmente para lavar la impureza. Al desarrollarse la idea hebrea sobre la impureza, comenzó a dársele connotaciones morales; por lo tanto, el asesinato, la idolatría y el adulterio eran considerados no sólo manchantes, sino inmorales, pues conllevan la idea tanto de contaminación contagiosa como la de rompimiento de la relación.

Los antiguos hebreos tenían certeza acerca del origen del pecado; éste venía indudablemente del hombre y de su ruptura de la relación con Dios. Por tanto, el pecado estaba determinado y definido por la institución religiosa, especialmente por los funcionarios asociados con esta institución. Una vez que la relación se rompe y se define como pecado, el castigo parece ser inevitable, porque la justicia de Dios así lo demanda, lo cual se asemeja a la inminencia de los efectos provenientes de causas previas en vidas anteriores, descrita en la doctrina del hinduismo, con la diferencia de que el *karma* se toma como una ley necesaria, mientras que el castigo en el sentido hebreo viene del rompimiento de una relación personal y por ello, se cree que el pecador puede suplicar misericordia y ser perdonado.<sup>20</sup>

Pero no todos los pecados podían alcanzar el perdón: los de asesinato, idolatría y adulterio eran vistos como imperdonables y castigados con la muerte; por otra parte, había

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p 30.

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 32.

también pecados que corrompían la tierra, y la confesión no podía restaurar la relación. El hecho de que no todos los pecados podían ser perdonados llevó a los sacerdotes y funcionarios hebreos antiguos a clasificar los pecados; algunos ameritaban la muerte, otros eran vistos como cometidos premeditadamente, algunos eran pecados de omisión, otros involuntarios, y así sucesivamente. Con esta clasificación vino la discusión sobre las diferentes razones para castigar; una de las principales era expiar a Dios, que había sido ofendido, otra era la retribución (como la Ley del Talión). Frecuentemente la intención del castigo era quitar el pecado. Algunos pecados podían eliminarse con un sacrificio y otros podían transferirse –como en el caso del chivo expiatorio, que asumía todos los pecados de Israel-. Entonces, aunque cada persona tenía que cargar con su pecado, podía haber otro que pagara por él, como el animal de sacrificio, sustituto del pecador; así, cuando Dios perdonaba los pecados se creía que los tomaba y los encubría tanto como para no recordarlos.<sup>21</sup>

Ricoeur no presenta una tipología evolucionaria del mal, pero ha distinguido varias formas en las que el mal puede ser experimentado, simbolizado y juzgado –muchas de las cuales pueden ser incorporadas dentro de un mismo sistema ético. Como sea, Ricoeur tocó un punto importante al sugerir que puede hacerse una distinción entre un sistema en el cual el hombre es cargado con la culpa o la corrupción, y otro en el que el hombre sufre la culpa como el autor de actos pecaminosos. El cambio, dice Ricoeur, es del pecado comunitario a la culpa individual; ése parece ser el caso de la tradición hebrea antigua: en tanto la religión hebrea se fue volviendo más y más institucionalizada, y más áreas de la vida entraron al control religioso, los funcionarios religiosos fueron haciendo a la gente más consciente de sus ofensas contra Dios. Esta elevada concienciación parece haber estado acompañada por una creciente interiorización de la culpa. En tanto la culpa parece haberse individualizado, el individuo se volvió cada vez más responsable por sus propios pecados.<sup>22</sup>

Como sea, a pesar de la preocupación por el mal como pecado, la tradición sacerdotal de Israel se dio cuenta de que había más mal que el pecado. Podía culparse al hombre o a Israel por pecar, pero la reflexión sobre el origen del mal iba más allá, y tenía que explicarse. Parte de la respuesta a este cuestionamiento puede encontrarse en el mito adámico del Génesis 1-3; de acuerdo con este mito, la fuente del pecado es el hombre, pero aquello anterior al pecado, representado como la tentación en forma de una mitológica serpiente, está fuera del hombre. De esta manera el origen del mal no se discute en la *Biblia*

---

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Idem.*

hebrea, por tanto, queda sumido en el misterio. Los rabbís posteriores intentaron teorizar sobre este dominio y desarrollaron la noción de la inclinación maligna, o *yezer ha-ra*. Se creía que era “la fuerza que puede llevar fácilmente al hombre a actuar mal”. Aún así, se le considera necesario para la vida en tanto que la provee con su poder conductor. El hombre está necesariamente inclinado al mal, pero esta inclinación fue creada por el buen Dios. Los rabbís superan esta paradoja en varias formas, pero todos ellos argumentan que la inclinación maligna debe ser vencida por los esfuerzos determinados de conservar los mandamientos de Dios, es decir, la Ley.<sup>23</sup>

La visión cristiana del mal puede inducirse a partir de la lectura de los textos del Nuevo Testamento, pero también se expresa en algunos de los escritos posteriores de la *Biblia* hebrea, especialmente en la literatura apocalíptica, pues aunque ésta se origina en la *Biblia* hebrea, fue adoptada por algunos escritores cristianos y eventualmente influyó en gran medida en el pensamiento cristiano y en la figura de Satán. La literatura apocalíptica incluye a aquellos escritores que vivieron después de que Israel había regresado del exilio en Babilonia a la Tierra Santa, cerca del 520 a.C. Durante el exilio los judíos fueron influidos por el dualismo persa, y veían el mundo en términos de bien y mal. Fue hasta entonces que pensaron en el mal en un sentido fuerte del término. Las condiciones bajo las que vivía Israel se consideraban tan terribles que no podía pensarse en una solución humana posible; se pensaba que el mundo era irremediablemente malo, o se encontraba bajo el control de fuerzas malignas, por lo tanto, Dios no podía hacer nada con él sino destruirlo y realizar una nueva creación. Todo lo que Israel podía hacer era permanecer fiel a Dios a través de este periodo de tribulación, y así, a su debido tiempo, experimentar una nueva creación bendita.

El escritor apocalíptico más conocido de la *Biblia* hebrea es Daniel, pero para los estándares del Apocalipsis cristiano su visión es suave. Lo que es interesante en su obra es el uso del simbolismo animal para representar las naciones del mal que traían los terribles sufrimientos a Israel. Este uso de imágenes animales para representar a aquellos que despojaban a Israel no era nuevo, los salmistas lo habían hecho ya, pero a partir de Daniel y su uso en el género apocalíptico, se desarrolló hasta convertirse en el “dragón” y la “bestia” de las escrituras cristianas posteriores. En Daniel, las bestias que representan a las naciones perseguidoras están deliberadamente contrastadas con el “hijo del hombre” que

---

<sup>23</sup> *Ibid* p. 33.

representa a Israel. La humanidad del bien se contrasta con la bestialidad del mal; esta tendencia permanece hasta nuestros días.<sup>24</sup>

Daniel no hace uso de la figura de Satán, pues no tenía la misma importancia en el pensamiento hebreo como en el cristianismo. En el pensamiento hebreo antiguo Satán era visto simplemente como obstructor: la palabra Satán (derivada de una palabra hebrea que significa oponer) no era el nombre de una persona, sino la función que desempeñaba; este uso funcional de la palabra se aplicaba en sentido jurídico, especialmente cuando era la persona que acusaba a alguien de un crimen. Sólo en una etapa tardía del pensamiento hebreo, Satán fue identificado con el mal como tal; en el pensamiento judío posterior, Satán es quien disturba la relación entre el hombre y Dios, pero al mismo tiempo se cree que el hombre es capaz de decidir libremente a favor o contra el mal, o sea que no está bajo el control de Satán. Entonces, por su propio mérito el hombre puede silenciar al Acusador. Al final, la figura de Satán se vuelve prescindible y pierde su importancia en el judaísmo posterior, pero en la evolución cristiana de la idea de Satán, las cosas toman otro giro. La cristiandad retoma la perspectiva apocalíptica del mundo, que era básicamente dualista, por tanto, Satán viene a significar todo lo opuesto a Dios. Era el príncipe de este mundo, y todos los reinos del mundo estaban bajo su control; Llamado por diferentes nombres, era conocido en el nuevo testamento como Beelzebub, Beliar, Belial, el Maligno; era líder de los demonios, tentador de Jesús en el desierto, el asesino, el mentiroso.

La lucha entre Cristo y Satán mitologiza para el pueblo la experiencia del mal radical. Los teólogos cristianos, por su parte, ven el origen del mal en la doctrina del pecado original, derivado de la interpretación cristiana del mito adámico del Génesis 1-3. La interpretación cristiana sitúa la culpa del pecado de Adán en Adán mismo, exonerando a Dios de cualquier responsabilidad por el mal. El pecado original fue transmitido por el primer hombre a toda la humanidad, así, cada persona nace con la mancha del pecado original; pero el mito adámico parece implicar un mal anterior al mal, un tipo de mal que no es verbalizado, pues el pecado de Adán no parece ser absolutamente el primero, lo cual parece estar simbolizado por la serpiente. Esta paradoja preocupó a algunos teólogos en el periodo cristiano temprano y fue recogida por San Agustín. Él argumentó que este mal antes del mal no es otra cosa que la falibilidad necesaria de toda criatura creada con libre albedrío; Adán por tanto, tenía la posibilidad de pecar porque era falible en tanto que libre. Pero la falibilidad no es mala en sí misma, así que no puede culparse a Dios por el mal del mundo. La razón por la cual Dios no hizo al hombre libre y bueno es parte de su

---

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 34.

incomprensibilidad, de modo que al llegar a este punto de la cuestión se confronta con el misterio. La cuestión del mal tarde o temprano sale del argumento racional: no puede ser propiamente explicada y eventualmente apela al dogma<sup>25</sup>.

El cristianismo tardío como tradición tiene que ser distinguido entre el protestante y el católico; es éste último el que revisaremos a continuación.

Durante la Edad Media la tradición católica construyó una cosmovisión basada en una amalgama de ideas platónicas y aristotélicas del cosmos. Uno de los elementos más significantes de esta visión era la gran cadena del ser, que era principalmente una perspectiva estática del universo. Cada ser era visto como un vínculo en una cadena entre el ser supremo, Dios y los seres más inferiores; el lugar de cada ser particular en la cadena dependía del tipo de ser que era. El hombre estaba entre los ángeles y los animales, porque se creía que era parte espiritual y parte físico. El Todo era un estructurado enrejado con una importante noción de jerarquía, con un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar. El lugar del Diablo era el de un ángel villano que vagaba entre los ángeles y los hombres, incitando a los hombres y a las mujeres a pecar, y haciendo que se convirtieran en brujos y ejercieran la hechicería (poder) en su nombre sobre los inocentes.<sup>26</sup>

Los hombres nacen en su lugar de la cadena, en relación con otros seres. Como todos los hombres nacen con el pecado original, el pecado como expresión del mal se considera necesario. El pecado original es análogo a una impureza; es verdad que se le considera un rompimiento de la relación entre Adán y Dios, pero existe un gran debate sobre la fuente de este pecado. No sólo se le ata a la decisión volitiva de Adán, sino a algo que está misteriosamente fuera del control de éste. De cualquier forma, el pecado original parece referir a alguna deficiencia en la naturaleza del primer hombre, que fue transmitida por contagio a sus descendientes. El bautismo es considerado como un antídoto al pecado original y los rituales mismos parecen indicar que se está tratando con una impureza, pues en esta ceremonia el agua es usada para lavar el pecado original y así regenerar a la persona que está siendo bautizada. Es primariamente una purificación ritual en la que no se espera que el individuo confiese sus pecados, aunque en algunas tradiciones se le pide a la persona que renuncia a “el mundo, la carne y el diablo”, pero esto no es una confesión, sino una reliquia del acto ritual del exorcismo, en el cual el Diablo es exorcizado del individuo antes de que tenga lugar el bautismo. La purificación ritual simbolizada en el bautismo solamente exime a la persona del pecado original; los pecados cometidos por el

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>26</sup> *Idem.*

individuo tienen que confesarse y expiarse separadamente. De esto surge la maquinaria institucional de la confesión, acompañada por el Sacramento de la Penitencia. Dentro de esta doctrina, el pecador debe, en primer lugar, confesar y reconocer su culpa por medio de la penitencia. Él asegura la restauración de la relación con la Absolución otorgada por el sacerdote, que actúa en posición mediadora en nombre de Dios y de la Iglesia. Si la ruptura con Dios incluye un rompimiento de la relación social (por ejemplo, robo), el penitente debe además tratar de restaurar la relación con un acto visible hacia la parte injuriada. El acto de penitencia debe realizarse hacia Dios por medio de algún ritual, que es usualmente la recitación de oraciones. El perdón de los pecados, de cualquier manera, no remueve la culpa que acompaña a la ofensa; ésta debe ser removida a través de un acto ulterior. Entonces, cuando un asesino es perdonado por el pecado de asesinato, él aún debe pagar por la culpa del asesinato mediante alguna forma de castigo. Es así como se desarrolla la doctrina del Purgatorio: ahí el individuo es limpiado de su culpa antes de entrar en la bendición del cielo en compañía de los redimidos. Es decir, lo maligno de un individuo debe ser eliminado por medio de la confesión, la penitencia y la purgación antes de que pueda ser admitido en la ordenada armonía del cielo.<sup>27</sup>

### **1.3.- La representación del mal y la tradición literaria**

El mal se encuentra en el umbral del umbral, en tanto nosotros buscamos razones para convertir nuestro terror al mal en risa por su impotencia, por sus fragilidades humanas. El mal, a través de su *personificación*, se vuelve más fácil de comprender para los pueblos, incluso al punto de ser temporalmente disuelto: conocer el mal de la misma manera en que se puede conocer a una persona es al menos comunicarse con él, directamente, o indirectamente a través de un Dios, e incluso como parte de él.

Por personificación se entiende la atribución de acciones o cualidades propias del ser racional a los seres irracionales, o a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas.<sup>28</sup> Existe una amplia variedad de ejemplos de personificación del mal, que varían según la cultura en la que se generan, aunque algunos de ellos han llegado a ser extensivos a casi todos los pueblos del mundo. Es ése el caso de la idea europea de un anticristo, que presenta un rostro sereno y beatífico enmascarando una malevolencia oculta. Por otra

---

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

parte, en la televisión japonesa, los personajes exagerados representan el mal: el tosco samurai, el sacerdote calvo y el mercader o amo, con el rostro medio iluminado por una vela vacilante. Pero el mal es representado en ocasiones por personajes comunes y corrientes: las mujeres en Skopska Crna Gora (Macedonia) representan el mal por su naturaleza débil e indolente, pues mediante sus riñas dividen hogares, o revelan confidencias a extraños. Sin embargo, lo más frecuente es que espíritus, demonios y dioses personifiquen el mal.

Pero, además de estos modelos culturales de personificación, la literatura ofrece otra amplia gama de representación, que es necesario analizar para los fines del presente trabajo. Conviene señalar que el propósito de este párrafo no es revisar el concepto del mal, o su representación, a lo largo de toda la historia literaria, lo cual es perfectamente posible en el entendido de que todo autor se encuentra inscrito dentro de un sistema moral, y, de este modo, debe tener una noción de bien y de mal, sin embargo, dicho análisis resultaría arduo y ocioso para el objeto que esta tesis persigue. Nos limitaremos, pues, a revisar solamente algunos géneros y autores, en los cuales el concepto de mal es preponderante, y que guardan cierta relación con la obra que nos ocupa.

### **1.3.1.- El cuento de hadas**

Desde su origen como subgénero literario, el cuento de hadas ha sido relegado a los terrenos de la paraliteratura, tan es así que el presente texto enfrenta la dificultad de esbozar una definición del término, pues por su propia naturaleza se confunde con otras variantes del relato breve, como el cuento popular y el cuento fantástico, con los cuales – de hecho – sí se relaciona, como veremos más adelante.

Comúnmente se designa cuento de hadas al relato breve, ubicado en un mundo ficticio, donde los eventos sobrenaturales acontecen cotidianamente, dirigido en forma primordial a un público infantil, y por tanto cargado con cierta intención didáctica y moralizadora.<sup>29</sup> Generalmente, este tipo de historias presentan el surgimiento de un héroe central, que pasa a través de un ámbito mágico a partir de una condición oprimida en el mundo de la realidad cotidiana, hacia una nueva etapa de felicidad, traducida por lo general en riqueza material y matrimonio; se les denomina cuentos de hadas no tanto porque

---

<sup>29</sup> John Martin Ellis, *One fairy story too many: the brothers Grimm and their tales*, Chicago, University of Chicago, 1983, p. 33.

contengan este tipo de personajes, sino por su amplia plausibilidad, que da lugar a la existencia de estas criaturas y a toda clase de insólitos sucesos.<sup>30</sup> Aunque actualmente se encuentra reducido a entretener al auditorio infantil, este género ha sufrido diversas transiciones, que es necesario examinar en función de comprender mejor su importancia dentro de la tradición literaria y su estructura actual.

El origen del cuento de hadas, tal como lo conocemos ahora, data de mediados del siglo XVII, cuando, gracias a un grupo de mujeres de la aristocracia francesa, se realiza el primer trabajo de recuperación de cuentos de la tradición oral, publicado en *L'Académie Française*, en la *Querelle des Anciens et des Modernes*, precedente de los estudios de los hermanos Grimm y de otras obras menores escritas por aristócratas francesas como Mme. d'Aulnoy y Mme. de Beaumont.<sup>31</sup>

Puede decirse que las dos obras que marcan el inicio de la tradición literaria de los cuentos de hadas son las *Histoires ou contes du temps passé*, de Charles Perrault (1697) y *Les contes de fées*, de Mme. d'Aulnoy (1696); sin embargo, el ingreso del cuento oral francés a los salones de la aristocracia data de 1630, cuando el grupo conocido como las *précieuses* – un conjunto de aristócratas de la corte de Luis XIV – los narraba en sus reuniones con la doble finalidad de entretener e inculcar la observancia de las normas sociales de comportamiento.<sup>32</sup> El autor más sobresaliente de este grupo es –sobra decirlo– Charles Perrault; por ser el único cuya obra ha llegado ininterrumpidamente hasta nuestros días, se le considera el padre del género. Con su obra comienza la moralización del legado de la tradición oral, pues sus relatos siguen el modelo iniciado por Mme. Leprince de Beaumont, que inicia la tendencia educacional en este tipo de relatos, restringiendo su uso al ámbito infantil y eliminando la crítica social que los había caracterizado en su etapa popular.<sup>33</sup>

El final del siglo XVIII y el comienzo del XIX marcan el inicio de la tradición del cuento de hadas. Los cuentos de salón de las *précieuses* estaban ampliamente difundidos, y presentaban ya sus rasgos más prominentes; casi paralelamente surge otro fenómeno que nutrirá el género y representará su culminación en cierto sentido: en 1812 aparece la primera edición de *Die Kinder und Hausmärchen*, una recopilación de la tradición cultural europea, realizada por Wilhem y Jacob Grimm.<sup>34</sup> La intención original de los Grimm era

---

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 62.

<sup>31</sup> Beatriz Domínguez García, *Hadas y brujas: la reescritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999, pp. 10-11.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 22. La crítica feminista afirma que algunos de estos relatos manifestaban una crítica a los valores patriarcales predominantes en la época y, según ciertas autoras, es por ello que las heroínas de estos cuentos prefieren subordinarse a una mujer de una generación anterior (madrstra, bruja) que a un hombre.

<sup>33</sup> Presuntamente, fue esta moralización lo que convirtió al cuento de hadas en un género menor. *Ibid.*, p. 25.

<sup>34</sup> *Idem.*

realizar un proyecto patriótico de investigación que capturara el folklore germánico; la primera edición de este trabajo era un libro prácticamente para eruditos, pero –quizá debido al título- atrajo la atención del público en general. Debido a las altas ventas, los Grimm prepararon una segunda edición, modificada en diversos aspectos con el fin de hacerla más atractiva para el público infantil.<sup>35</sup> Además, la idea de que los textos estaban dirigidos primordialmente a niños, hizo que los Grimm reconsideraran algunos de sus contenidos; así, se elimina lo escatológico, el incesto, la crueldad materna y las alusiones sexuales. Pero la modificación hecha por los editores en este sentido no fue el único filtro por el que pasaron los cuentos antes de alcanzar su forma definitiva; antes existieron – hipotéticamente- por lo menos otros dos: primero, la influencia que pudo ejercer la presencia de los Grimm en sus informantes (quienes, quizá, omitieron algunas partes del relato por considerarlas impropias para los oídos de unos académicos desconocidos) y segundo, el trabajo de edición y corrección de estilo realizado para transcribir los textos de la lengua hablada a la lengua escrita.<sup>36</sup> Esto, sumado al hecho de que cada comunidad actualiza los relatos, hace que las versiones posteriores sean más legibles pero menos transparentes, con lo cual los cuentos populares alemanes recolectados por los Grimm pierden su función original de entretener a los adultos, para pasar a ser un modelo educacional basado en los valores de los editores.<sup>37</sup>

El siglo XIX, como hemos visto, fue una época de apogeo de la literatura infantil. Los textos comentados anteriormente guardan aún cierto estilo literario, pues en un principio dieron mayor importancia a la forma que al contenido. Sin embargo, también existen casos en los que la finalidad didáctica es tan preponderante que, fuera de aleccionar a los niños, carecían de otro valor. Dentro de esta vertiente pueden identificarse dos tipos de textos; el primero es el cuento precautorio, cuyo objetivo es atemorizar a los niños presentando un castigo ejemplar a las faltas del protagonista, en general ofrecen una mínima unidad narrativa, basada en el esquema prohibición – violación – castigo; el segundo tipo es el cuento ejemplar, que predominó en el mercado infantil en 1830; estos textos ilustran la muerte de niños buenos que gozan – eventualmente- del paraíso; la importancia de estas historias radicaba en que preparaban a los niños para la muerte (una

---

<sup>35</sup> Ellis, *Op. Cit.*, p. 11-19.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> Se cree que Wilhelm fue, de los dos hermanos, el moralizador más entusiasta, a quien se debe, entre otras cosas, que en esta colección las mujeres trabajen mucho más que en ninguna otra, mientras que los hombres reciben magia o ayuda, la correlación de la diligencia con la belleza y la abundante adjetivación usada para describir a los personajes, en contraste con las versiones folklóricas, en que se definen por sus actos. (*Ibid.*, p. 30-31) Además, ciertas conductas adquirieron connotaciones fuertemente negativas, como la curiosidad y la desobediencia.

preocupación cotidiana para los niños de la época, debido a la alta tasa de mortalidad) ofreciendo el consuelo de la salvación espiritual.<sup>38</sup>

Hemos observado, hasta el momento, tres vertientes diferentes que generaron lo que actualmente conocemos como cuento de hadas; en primer lugar, los relatos didácticos, retomados de la tradición oral, con el fin de entretener a los aristócratas franceses de la corte de Luis XIV; en segunda instancia, las colecciones de los Grimm, originalmente estudios filológicos del folklore germánico, adaptados al público infantil debido a la aceptación que tuvieron, y finalmente, los cuentos ejemplares y precautorios, surgidos en Inglaterra en el siglo XIX. Como podemos observar a partir de estas tres raíces, el cuento de hadas se encuentra relacionado en sus orígenes con la tradición oral (el cuento popular), pero no puede decirse que todos los relatos dirigidos al público infantil provengan de ella. Por tanto, es necesario matizar que, si bien los conceptos de cuento popular, cuento infantil y cuento de hadas, convergen en algunos puntos no son necesariamente sinónimos, aunque en el uso cotidiano muchas veces adquieran la misma connotación. Por otro lado, dentro de esta sección, usaremos cuento de hadas y cuento infantil con el mismo sentido, entendiéndolos a partir de la definición dada anteriormente.<sup>39</sup>

Una vez que el género estuvo establecido dentro de la tradición literaria, comenzó a ser observado por especialistas de diversos ramos, que intentaron descubrir en los cuentos de hadas un significado oculto, desde el punto de vista de su área: sociológico, psicológico, histórico, filológico, etc. Es a partir de mediados del s. XIX que el cuento de hadas se enriquece, además, con diversas interpretaciones, de las cuales haremos un somero recuento.

Ciertos estudiosos observaron los cuentos de hadas como objetos folclóricos y atendieron sobre todo a las diferencias y similitudes que podía presentar un mismo relato en distintas regiones. Este tipo de estudios enfrentó la dificultad de que la mayoría de los cuentos tiene al menos una docena de versiones, y en algunos casos, una gran cantidad de variantes, lo cual da como resultado un número infinito de versiones, influidas por diversos factores en dependencia de su contexto geográfico, histórico o social.<sup>40</sup> Así, no siempre es fácil identificar qué elementos del cuento son marcas idiosincráticas y cuáles provienen del arquetipo, menos aún cuando los textos han pasado por el filtro de un recopilador o re-

---

<sup>38</sup> María Tatar, *Off with their heads!: fairy tales and the culture of childhood*, New Jersey, Princeton University, 1992, p. 10-16. Curiosamente, los cuentos prevalecientes en el siglo XIX (los ejemplares) resultan ahora obsoletos, mientras que algunos juegos y rimas precautorios aún siguen en uso (v.g.: serpientes y escaleras). Esto demuestra que el éxito editorial de los primeros estuvo determinado por su contexto histórico.

<sup>39</sup> *Supra*, p. 21.

<sup>40</sup> Ellis, *Op. Cit.*, p. 44.

escritor. Estos rasgos distintivos, contrastantes con la persistente unidad temática y estructural, llevaron a los folkloristas a cuestionarse acerca de los orígenes de los relatos. Con la intención de resolver este cuestionamiento, surgen dos teorías: la primera establece que una localidad específica (para los estudiosos alemanes del s. XIX, presuntamente la India) fue la matriz generadora de todos los cuentos de hadas, los cuales se fueron modificando y trasladando de región en región a través de la vía oral, por ello la estructura no se modificó, aunque adquirió detalles particulares de cada región; la segunda teoría asume que las semejanzas entre los cuentos puede ser atribuida a la invención independiente en lugares inconexos, debido a lo que se ha dado en llamar “la disposición uniforme de la psique humana”, pues, como los críticos han argumentado, los cuentos traducen las verdades eternas de la vida mental en acciones e imágenes concretas, es decir, abordan temas tan fundamentales y universales, que son parecidos en todas partes. Estas teorías se conocen como teoría de la monogénesis y teoría de la poligénesis, respectivamente.<sup>41</sup>

Otros estudiosos, como Propp y Todorov, analizaron el cuento de hadas en función de su estructura. Propp crea una clasificación morfológica de las acciones y funciones de los personajes que, de hecho, es uno de los cimientos del estructuralismo. Este esquema sería retomado por Greimas, quien con base en él genera el modelo actancial, que consta de seis actores colocados en relación sintáctica. Por otra parte, para Meletinsky, el héroe está en contraste con todos los demás personajes, cuyos roles están definidos a partir de su perspectiva; su modelo se distingue del de Greimas porque, en vez de lineal es circular.<sup>42</sup> Algunos folkloristas, con tendencia al reduccionismo, han llegado a la perspectiva de que el cuento de hadas presenta un conflicto entre un héroe y un villano, en el cual todos los demás personajes no desempeñan ninguna otra función más que ser aliados de uno o del otro.<sup>43</sup>

Entre las interpretaciones más modernas se encuentran las de enfoque psicoanalítico, que siguen el derrotero marcado por Freud al decir que los cuentos son transcripciones simbólicas de procesos psíquicos. La obra definitiva en este tipo de estudios sería *The Uses of Enchantment*, de Bruno Bettelheim, para quien los cuentos reflejan un crisol de emociones humanas, reprimidas o no, que pueden ser terapéuticamente probadas y curadas mediante el uso del psicoanálisis.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 63-65.

<sup>42</sup> Ellis, *Op. Cit.*, p. 69-70.

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> Domínguez García, *Op. Cit.* p. 12

Actualmente los cuentos de hadas han perdido mucho de su magia y de su intención moralizante, pero han ganado en verosimilitud y en el grado de empatía que tienen con sus lectores. Por otra parte, los cuentos tradicionales han ido adaptándose y evolucionando al paso del tiempo mediante un proceso de re–escritura, que al mismo tiempo desafía y reproduce los constructos del folklore, reinventándolo constantemente.

Sin embargo, a pesar de sus diversas transiciones, el cuento de hadas conserva las características que lo distinguen del cuento en general. Una de las más importantes es la simpleza de su esquema narrativo. Propp lo describe de esta manera:

Comienza con algún daño o villanía hecha a alguien (...) o con el deseo de tener algo (...) y se desarrolla a través de la partida del héroe de casa y su encuentro con un donador. (...) Más tarde, el cuento incluye el combate con un adversario, un regreso, una persecución.<sup>45</sup>

En general, la estructura de estos cuentos es la siguiente: se sitúan temporalmente en un pasado remoto (“érase una vez...”), y espacialmente en una locación realista (casi siempre el hogar paterno del héroe, el cual se convierte en la morada de poderes hostiles); la acción parte de una situación inicial estable que se ve perturbada por alguno de los miembros de la familia, haciendo intolerable la vida en el hogar, lo cual provoca la huida del protagonista a un mundo fantástico donde sus problemas, en vez de ser resueltos, se ven multiplicados.

Los motivos de la huida pueden variar: ya sea porque el protagonista representa una carga para sus empobrecidos padres, porque es el objeto de la ira paterna o materna, o porque desea evitar el castigo por alguna trasgresión. Dentro del mundo mágico al que ingresa el héroe se ve obligado a pasar todo tipo de penalidades –descritas con gran detalle– las cuales culminan casi siempre en un final feliz –resumido en una sola oración al final del cuento–.<sup>46</sup>

Los sucesos de un cuento de hadas pueden ocurrir en una esfera realista, pero generalmente son tan fantásticos que requieren lecturas simbólicas, en las cuales encarnan

---

<sup>45</sup> Ellis, *Op. Cit.*, p. 62. Algunos autores, como Tatat o el propio Ellis, proponen un esquema mucho más simple que el de Propp, que puede ser prohibición- desobediencia- castigo o su contraparte orden – cumplimiento – recompensa. Ambos esquemas responden a los cuentos puramente infantiles de los siglos XVIII y XIX, cuya intención era exclusivamente moralizante, como hemos visto ya en el presente capítulo.

<sup>46</sup> Esta desproporción entre las escenas de sufrimiento y felicidad, así como entre las faltas y sus castigos, se revisa más detalladamente en otra sección del capítulo.

verdades psíquicas y representan expresiones figurativas en vez de significados literales.<sup>47</sup> Los relatos en que la figura central es un héroe victimizado sobresalen por su relación con lo fantástico; a pesar de estar anclados en una situación realista, este tipo de relatos típicamente tiene lugar en un terreno donde los eventos sobrenaturales son de orden común, y se caracterizan por ser historias de aventura, breves en los pasajes descriptivos y el análisis psicológico, cargados de melodrama, en los cuales todos los personajes se encuentran definidos por su relación con el protagonista, en términos inequívocos de bien y mal.<sup>48</sup> Los actantes son básicamente los integrantes de una familia nuclear: madre, padre, hijo, hermanos; el héroe es expulsado de esta configuración por razones diversas y puede, o convertirse en un vagabundo exiliado, o ser confinado en su propio hogar, con lo cual comienza su trayectoria de penalidades. Aunque puede haber una amplia gama de motivos para la hostilidad familiar, casi siempre son parecidos: la rivalidad entre hermanos, el odio de alguno de los padres, los propios errores paternos o algún evento o accidente relacionado con el nacimiento del protagonista.<sup>49</sup> Las desgracias producidas por algunas de estas causas llevan al personaje central a huir en busca de un ideal, o simplemente para escapar de la situación en la que se encuentra; con esta fuga se da la transición del mundo real al mundo mágico, en el cual las palabras pierden su sentido literal, para pasar al figurativo, y donde la dimensión metafórica adquiere un significado literal (v.g: una doncella pierde sus manos después de haberle negado su mano en matrimonio a su propio padre, como ocurre en *Piel de Asno*).<sup>50</sup>

Dentro del mundo mágico, los enemigos del héroe aparecen reflejado y distorsionados (v.g.: la bruja en el bosque es un equivalente de la madrastra) como fuerzas del mal que tienen que ser conquistadas para lograr la liberación de la opresión doméstica y la elevación de su estatus social; así, el héroe debe mostrar su supremacía a través de la ejecución de logros físicos o la demostración de habilidad mental.<sup>51</sup> Por otra parte, en casa el héroe no tenía aliados, mientras que en el mundo encantado recibe apoyo de animales, árboles, insectos o criaturas mágicas.<sup>52</sup> Esto nos lleva a señalar un rasgo importante del género: el mal siempre está en balance con el bien, pues por cada perseguidor hay un aliado

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 57

<sup>48</sup> Este es el tipo de relato con el que *Un traje rojo para un duelo* tiene relación intertextual, por tanto, en el análisis de la novela retomaremos algunos de estos elementos.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>52</sup> Los aliados se encuentran en contraste con los villanos, que son eminentemente humanos, de manera que el protagonista parece ser protegido por la naturaleza o por poderes sobrenaturales.

benevolente y, al final, el héroe escapa de la tiranía casera para reunirse con su verdadera familia.<sup>53</sup>

En el cuento de hadas, el género de los personajes, ya sean héroes o villanos, puede determinar diferencias significativas. Casi siempre la figura opresora en el cuento es femenina, quizá porque es mucho más creíble que una mujer domine el hogar, ya que las madres son la figura más importante en la formación infantil, pero, aunque la figura femenina se villaniza con frecuencia, también es idealizada a través de la figura de la heroína, cuyas virtudes, de un cuento a otro, casi no presentan variación: belleza física singular y habilidad para el trabajo doméstico, en contraste con el ideal masculino de protagonista, que se distingue, entre otros aspectos, por su valentía y astucia en la consecución de sus fines, aunque a veces esto implique mentir, robar o cometer algún otro acto moralmente incorrecto. En nuestros días, la importancia que se da en las versiones de los cuentos de hadas a la belleza física ha intensificado la concepción de que la malicia se encuentra en proporción directa con la fealdad.

Otro tipo común de protagonista femenina en los cuentos de hadas es aquella que está recién casada o a punto de casarse, a menudo forzada por un padre que frívolamente ha prometido entregar a un desconocido la primera cosa viviente que encuentre al llegar a casa, o que busca ganancias financieras a través del favorable matrimonio de su hija; en ocasiones, este esposo impuesto es una bestia que, curiosamente, suele actuar con más decoro y dignidad que los humanos. En este tipo de cuentos hay un notorio contraste entre la figura del padre –dulce, sabio, prudente y bondadoso- y la del novio- que encarna la furia y la violencia coercitiva.<sup>54</sup> Además, es común que estos personajes bestiales se encuentren bajo un hechizo que debe ser roto por la heroína, generalmente por medio de besos o de lágrimas (símbolos del amor y la compasión), aunque hay casos en los que la violencia también funciona, y se encuentra ligada a la ternura, pues la compasión le brinda a la protagonista la fuerza necesaria para realizar el sacrificio requerido para el desencantamiento que hará surgir el amor en su forma más humana.<sup>55</sup> Una opción más de desencantamiento es la que requiere solamente que la heroína viva por un tiempo con su esposo – que frecuentemente se convierte en humano por la noche – antes de ser obligada

---

<sup>53</sup> Al decir “su verdadera familia” se hace referencia a que el protagonista casi siempre es un huérfano que vive con su madrastra o, en el caso de que viva con sus padres biológicos, en el desenlace se descubre que éstos no son más que impostores que han usurpado la posición de los padres reales. Otra resolución común al conflicto del cuento de hadas es el matrimonio, con el cual la figura central forma su propia familia, liberándose de la opresión de la primera.

<sup>54</sup> Ellis, *Op. Cit.*, p. 173

<sup>55</sup> *Ibid*, p 175

a emprender un viaje de redención en busca de éste, motivado casi siempre por la violación que la heroína hace de una prohibición.<sup>56</sup>

Puesto que en los cuentos de hadas los sentimientos y emociones se encuentran habitualmente externalizados, las descripciones físicas y los eventos exteriores del cuento sirven no sólo para el avance de la trama, sino también para representar realidades psicológicas, del mismo modo que los rasgos físicos y mentales de un personaje no sólo sirven para describirlo, sino también para elicitación de una acción, dándole predictibilidad al cuento: la belleza de una heroína atrae a un pretendiente, el deseo de viajar produce una travesía, los celos conducen al asesinato, el desamparo produce ayudantes, la compasión trae una recompensa, la curiosidad lleva a la prohibición, etc.<sup>57</sup> Además, las descripciones ayudan a que el lector sienta simpatía por el héroe (quien generalmente es bondadoso, inocente, bello e indefenso) y antipatía por el villano (quien es todo lo contrario); a esto se añade el factor social, pues en ocasiones el cuento representa un conflicto de clases sociales: ricos y pobres, amos y esclavos, etc. Este contenido social se va diluyendo en el proceso de moralización de los cuentos; recordemos que muchos de ellos comenzaron siendo parte de la tradición oral, con la única finalidad de entretener a los adultos que pasaban muchas horas en sus talleres o lugares de trabajo. Con el tiempo – y con las ediciones – fueron perdiendo su parte humorística y subversiva, para adquirir contenidos apropiados para los niños. Dickens, como los Grimm, consideraba que este género era una poderosa herramienta de socialización mediante la cual podían fomentarse valores como la cortesía, la misericordia, la consideración hacia los pobres y ancianos, el buen trato a los animales, el amor a la naturaleza y el aborrecimiento de la tiranía y la fuerza bruta.<sup>58</sup> Perrault, pionero del género, realiza su obra siguiendo esta premisa, y manteniendo la fórmula moral de que la virtud se recompensa y el vicio se castiga; sin embargo, aunque en muchos cuentos el protagonista sí recibe una retribución a su buen comportamiento, en otros simplemente muere, mientras que, por otro lado, hay héroes que reciben un premio después de realizar actos viciosos o, por lo menos, no precisamente virtuosos. Esto nos lleva a concluir que, aunque el sentido de los cuentos es evidentemente moralista, el esquema moral que siguen no es tan simple y claro como parece, por tanto, es necesario puntualizar algunas cuestiones a este respecto.

---

<sup>56</sup> En esto radicaba la enseñanza moral de este tipo de historias, en fomentar ciertos valores requeridos en la mujer –según la mentalidad de la época – para la convivencia matrimonial, como la obediencia. Probablemente este tipo de relatos era contado por mujeres a mujeres, pues están llenos de alusiones a la madurez, el matrimonio y la sexualidad. *Ibid.*, p. 177.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>58</sup> Tatar, *Op. Cit.*, p.17.

Dentro del código de valores del cuento de hadas la curiosidad y la necesidad tienen una connotación maligna, quizá por su relación con la desobediencia que provocó la expulsión del Paraíso. Esta relación analógica de la rebeldía de un niño con la de Adán y Eva es común en los cuentos infantiles; así, la curiosidad es maligna por su relación con el pecado original. Otras lecciones morales en los cuentos están basadas en preceptos religiosos, lo cual resulta comprensible si se piensa que el siglo XVIII está atravesado por una moralidad más religiosa que social.<sup>59</sup> Por ser la mujer el principal agente de trasgresión en la versión mítica de la caída, en los relatos infantiles su desafío es castigado, pues generalmente los personajes femeninos tienen defectos que deben corregir mediante sacrificios. Por ejemplo, para convertir a una princesa orgullosa en una esposa sumisa habrá que someterla a humillaciones diversas, que van de la labor física a la violación. El resultado de este proceso puede variar según la versión pues, en algunas, el sacrificio vale la pena porque desemboca en la felicidad de la princesa, pero para autores como Andersen, la princesa termina sola y lamentando su orgullo, a pesar de haber cumplido con la prueba. Este tipo de cuentos implica la restauración de la jerarquía natural concebida por la idiosincrasia de la época: la mujer está sometida al hombre de la misma forma que el hombre está sometido a Dios.<sup>60</sup> Por ser inferior, se le considera un ser predispuesto para el pecado, a quien se acusa de ser fraudulenta, tramposa, mentirosa y desobediente y, por tanto, merecedora de severos castigos, incluso la muerte.<sup>61</sup> Por otra parte, no se castiga de igual manera a hombres y a mujeres, pues éstas tienen que sufrir para purgar su culpa, mientras que en muchos casos las faltas cometidas por los personajes masculinos son ignoradas o inclusive son un mecanismo de autoafirmación. Aún en caso de que el personaje masculino sea penalizado por su falta, nunca será tan brutalmente tratado como una heroína. Éstas son maltratadas a veces sin haber cometido un acto reprobable, sino simplemente porque se encuentran victimizadas ya sea, por otras figuras femeninas, por el poder paterno o por los celos maternos. Estos dos extremos de la opresión paterna (la sobreprotección que raya en el incesto y la falta de amor manifestada en los celos de la madre) conducen a la protagonista a huir del hogar. Pero, retomando la cuestión de la desigualdad en los castigos, puede observarse que las madres villanas son siempre castigadas, pero los padres incestuosos son justificados y liberados de toda culpa.<sup>62</sup> De esta manera, la responsabilidad es siempre colocada en la mujer, ya sea la madre celosa o la hija que seduce. Dentro de los autores infantiles consagrados por el canon, Andersen es uno de

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 26-29.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 110-113.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 130.

los que más se deleitan describiendo la venganza divina contra el pecado, usando incluso referencias bíblicas y extendiéndose en la descripción de las aflicciones de las protagonistas.<sup>63</sup>

Otro ejemplo de crueldad desmedida es la historia de Caperucita Roja, que es además el cuento precautorio más famoso de todos los tiempos. Se basa en el acostumbrado patrón prohibición - violación: la madre prohíbe a Caperucita desviarse de su camino y ella desobedece, aunque no hay una conexión directa entre la violación y el castigo, del cual el lobo es agente. Además, el castigo excede al crimen, aunque no tenga una relación lógica con él.<sup>64</sup> Perrault, en su versión, elimina las instrucciones dadas por la madre y convierte el error de Caperucita en la moraleja del cuento: no hablar con extraños. Sin embargo, la moralidad de los cuentos no inhibe su crueldad: la protagonista es devorada por el lobo, que a la vez es torturado por el cazador, quien le abre el estómago para rescatar a la víctima.

Por otra parte, es digno de mención un caso excepcional dentro de la tradición de este género: “El enebro” (*The juniper tree*), un cuento preventivo cuya peculiaridad radica en estar dirigido a los adultos, es decir, se trata de un texto donde se representa la venganza infantil. El argumento del cuento se relaciona con algunos otros de este tipo: hay dos figuras maternas, una madre natural, muerta, descrita en términos que la relacionan con la naturaleza, y una madrastra relacionada con la malicia, quien tortura a los niños (paralelamente existe un padre ausente). La historia inicia con el nacimiento de un niño, que produce la muerte de la madre; posteriormente este niño será torturado e incluso asesinado por su madrastra quien le dará al padre los despojos del niño, cocinados en una sopa. El espíritu del infante se aloja en el enebro del jardín y, eventualmente, orienta el castigo de los otros hijos -también torturados por la villana- a los padres. Además de la inusual orientación del relato, es de remarcar la identificación y empatía de los lectores adultos con el sufrimiento del niño, junto con las complejidades de las relaciones padres/hijos, que construyen el drama de una inocencia injuriada, que lleva a una venganza justificada.

El cuento de hadas, como hemos visto, ha sufrido transformaciones diversas, en las distintas ubicaciones históricas y geográficas en las que se ha encontrado, convirtiéndose - en determinadas circunstancias- en el reflejo de ciertos valores, principios y costumbres. Sin embargo, cuando se despojan de estos elementos y se reducen a sus componentes

---

<sup>63</sup> *Idem.*, p. 29-30.

<sup>64</sup> Esta falta de lógica es el rasgo por el cual notamos que los Grimm modificaron el cuento para hacerlo moralizante, ya que la versión popular no tiene moraleja. *Vid.* Ellis, *Op. Cit.*

esenciales, representan una situación en la que X amenaza a Y, y Y (el más débil de los dos) revierte la situación a X. Las partes opuestas en el relato pueden ser padres e hijos, adultos contra niños, aristócratas y campesinos, amos y esclavos, o incluso dos naciones hostiles; sean quienes fueren, lo que permanece es la representación de la lucha entre dos entidades con intereses en conflicto. Una de estas partes será la encarnación del Bien y otra la del Mal, y en esto radica la importancia que éste último cobra en este tipo de textos: por una cuestión de estilo -para intensificar el motivo principal de la historia- el género adopta una postura maniquea, llevando tanto el Bien como el Mal al límite. Por ejemplo, los Grimm eliminaron de los textos que recopilaron todo lo que se relacionara con aspectos sexuales o escatológicos, por considerarlo inapropiado para los niños, sin embargo, raras veces atenuaron el sufrimiento de los protagonistas, por el contrario, la mayoría de las veces intensificaron -o añadieron- los episodios violentos,<sup>65</sup> casi siempre con un propósito moral. Por ello, casi todas las antologías del S. XIX presentan vividos cuadros de tortura y ejecución, ya sea como calvario del protagonista o como castigo del villano.

Esta violencia es ejercida por los mayores en la familia, ya sean padres, madrastras o incluso suegras, por lo cual generalmente toma la forma de abuso infantil, pues, como hemos visto, la familia nuclear es el conjunto principal de personajes de los cuentos de hadas. Sin embargo, hay otros tipos de villanos en el género; por ejemplo, en los cuentos de Grimm, Ellis distingue tres grupos básicos; el primero comprende bestias y monstruos, lo cual incluye lobos, osos, gigantes, etc.; el segundo grupo consiste en desviados sociales, tales como ladrones, delincuentes y asesinos; el tercero - y más amplio- está compuesto por mujeres, lo cual incluye a aquellas que se encuentran unidas al protagonista por algún parentesco, y también a algunos otros personajes, como brujas y cocineras.<sup>66</sup>

Este conjunto de villanas es el que ofrece los más interesantes matices del género, y constituye uno de sus componentes más característicos. Representan lo opuesto a todas las cualidades positivas asociadas con las madres:<sup>67</sup> en vez de funcionar como nutridoras y proveedoras, niegan la comida y amenazan con convertir a los niños en su propia fuente de alimentación, llevan la posesividad feroz al extremo y, como patrón de comportamiento, se esfuerzan por ganar la confianza de sus víctimas con una conducta maternal magnánima, para después revelar sus verdaderas intenciones; algunas veces, estas villanas son brujas y

---

<sup>65</sup> Ellis, *Op. Cit.*, p. 5-8.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>67</sup> Cabe señalar que, por lo menos en los cuentos de Grimm, las madres naturales raramente son malas. Las villanas -aunque se encuentren dentro del círculo familiar, como las madrastras y las suegras- nunca tienen lazo sanguíneo con su víctima. Aún cuando la villana funja como figura materna, será siempre la cara negativa del binomio madre buena ausente/madre mala presente. *Ibid.*, p. 145.

hechiceras, y conjurar hechizos es su modo de acción y expresión oral. Sin duda, el tipo de villana más conocido es la madrastra, que reúne todas, o casi todas las características anteriores; persiguen por lo regular a sus hijastras -que no a sus hijastros- y, aunque no son literalmente brujas, pueden convertir a una princesa en una doncella humilde con sólo proponérselo. Su maldad es tan exagerada que, aun dentro de la cultura contemporánea, adquiere dimensiones míticas.

El villano femenino opera en tres distintas esferas de acción, que aparecen en secuencia cronológica; la primera de ellas es el hogar, donde una madrastra tortura a unos niños cuya madre ha muerto, llevándolos a escapar a un mundo encantado, es decir, a la segunda esfera. En este lugar, su oponente será un ser de poderes sobrenaturales, entre ellos el de transformar a los humanos en bestias (el cual es aplicado casi siempre sobre los hombres, dejando la tarea de desencantamiento a las mujeres; las hijastras que son encantadas casi siempre están condenadas a permanecer intactas pero dormidas, o mudas, con lo cual no pierden su principal cualidad: la belleza). Las heroínas, casi siempre durante la labor de desencantamiento, son trasladadas a la tercera esfera de acción: rescatadas o secuestradas, son llevadas al castillo del rey, con quien eventualmente habrán de casarse, pero aún ahí son victimizadas por una nueva figura femenina (suegra, madrastra o sirviente). A pesar del matrimonio afortunado entre la protagonista y el rey, la historia parece abrir una nueva posibilidad, en la que los hijos están destinados a repetir el sino de su madre, ya que, si el villano femenino consigue eliminar a la nueva reina, el rey se casará con otra mujer, que será la madrastra que comenzará nuevamente el esquema, por tanto, la única manera de terminar con el círculo vicioso sería eliminar a la villana original.<sup>68</sup>

En fuerte contraste con las figuras femeninas, los padres son, por lo regular, personajes benevolentes aunque, en algunos casos, aparecen como villanos al perseguir a sus hijas movidos por el deseo incestuoso. En estos cuentos, las figuras femeninas desaparecen de la esfera de acción; además, las intenciones del padre se disfrazan o se justifican, representándolo como un personaje que no hace el mal premeditadamente, sino obligado por las circunstancias.<sup>69</sup> Las figuras de la madre malvada y el padre amoroso raramente coexisten y, por otra parte, los cuentos donde hay un padre malvado son pocos, en comparación con los que presentan a la madre como villana.

---

<sup>68</sup> *Idem.* Ellis supone que la desgracia de algunas heroínas – como Blanca Nieves o Cenicienta- puede provenir de un antecedente semejante, es decir, una madre que murió hostilizada por otro villano femenino, dejando a su hija desamparada ante la nueva esposa de su padre.

<sup>69</sup> *Idem.*

Pero no todo el sufrimiento de los protagonistas es causado por el odio gratuito de los villanos: en algunas ocasiones es la consecuencia directa de sus faltas o pecados, casi siempre relacionados con la desobediencia y la curiosidad. Sin embargo, como ya se dijo, en estos textos hay una gran desproporción entre el crimen y el castigo, pues un simple dejo de curiosidad puede castigarse con la muerte; esto se debe a que los cuentos tienden a exagerar los riesgos de los errores de la conducta humana. Además, debemos recordar que las acciones son juzgadas desde la perspectiva de la moral relativa que ya hemos mencionado. No obstante, toda esta violencia hiperbolizada tiene su razón de ser, pues es intensificada de manera intencional, persiguiendo diversas funciones, en dependencia de su contexto social. Un ejemplo claro de esto son los cuentos precautorios y su contraparte, los ejemplares, que realizan un despliegue de recursos dramáticos con el fin de moldear la conducta infantil. Esta intención fue asimilada por los cuentos populares de colecciones como la de los Grimm, que coincidieron en fecha de publicación con el apogeo de la literatura infantil, y adaptaron sus textos a esta tendencia. Las intenciones didácticas de los relatos y los recursos empleados por sus autores constituyen lo que María Tatar ha designado como la pedagogía del miedo, la cual

using intimidation (...) persuades children to obey the laws set down by paternal authority, celebrating docility and conformity while discouraging curiosity and willfulness (through) sadistic stories aimed at controlling behavior. Recognizing the advantages of a docile child, caregivers create a host of monsters that discourage children from engaging in daredevil behavior while also absorbing the blame for any prohibitions issued. It may, to be sure, be true that children need monsters and other dreadful creatures of the imagination to conserve idealized images of their parents. By creating menacing figures and mobilizing them in their play, children are said to express and “master” the terror they feel when a parent is hostile, even as they protect the parent from criticism. Yet, no matter what our point of view, it is coercive sadism on the one hand and forbidding hostility on the other that produces many of the monsters that haunt children’s imaginations. And in each case it is parental behavior that creates the “monster crowd”.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Tatar, *Op. Cit.*, p. 30-31. Tatar puntualiza además que aunque no toda la violencia es gratuita, no toda es justificada tampoco, pues en algunos casos sólo buscaba satisfacer el "morbo" de la audiencia.

Algunos textos son efectivos para enseñar a los niños la consecuencia nociva de una conducta riesgosa (v.g.: jugar con fuego), pero en realidad, los niños no siempre se aterrorizan ante los violentos castigos, por el contrario, frecuentemente esperan que la amenaza que pesa sobre el protagonista se cumpla. Por otra parte, los cuentos a veces se exceden en su carga melodramática, lo cual los vuelve casi trágicos; la mayoría de los cuentos moralizantes (como los de Perrault, Andersen y los Grimm) celebran el sufrimiento y lo consideran una especie de precio a pagar por la obtención de una recompensa. Andersen sobresale particularmente en esta cuestión; en sus cuentos, la descripción del sufrimiento se detalla y se prolonga tanto que es un rasgo distintivo de su estilo. El ejemplo más claro de esto es "La niña de los fósforos", que idealiza la miseria y la privación como medios para alcanzar la gloria y la vida eterna (en el sentido católico), describiendo a lo largo del cuento el padecimiento de la niña quien, a pesar de llegar al cielo, es descrita tristemente como un pequeño cuerpo congelado hasta morir.

En otro contexto, los cuentos sirven también para establecer roles de género, proporcionando a las mujeres un modelo para conseguir y preservar un buen matrimonio, que es el final feliz de casi todos los cuentos, aunque esta no es la única función del género literario socialmente hablando. Dentro de él existe un subtipo conocido como "fábula de agresión", la violencia tiene un propósito catártico, pues son las clases bajas u oprimidas las que la ejercen, justamente contra sus opresores. Se trata de cuentos de venganza, en los que los indefensos tienen oportunidad de torturar brevemente a sus perseguidores.<sup>71</sup> Estos relatos, provenientes de la tradición oral, seguramente representaban un desahogo para sus relatores, aunque algunos caen en el sensacionalismo. Estos espectáculos de castigo están diseñados para humillar al villano y coronar al héroe, pero no han permanecido tan fuertemente en la tradición, por el contrario, casi todos fueron eliminados debido a la tendencia moralizante.

En los últimos años, las tendencias psicoanalíticas han encontrado una nueva razón de ser a la crueldad en los cuentos de hadas: la terapéutica. Según esta corriente

la hostilidad de un niño hacia sus padres (que se manifiesta como el repudio a los padres en las fantasías infantiles) se muestra en el folklore como la hostilidad paterna hacia un niño. Para obviar el profundo sentido de culpa surgido por pensamientos inaceptables, un agresor puede tomar ventaja de una estratagema

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 164-170.

astuta: se convierte a sí mismo en un mártir inocente y la víctima de sus pensamientos toma el papel de un nefando villano. El mecanismo psicológico que funciona aquí, conocido como proyección, fue claramente ilustrado por Freud en la conversión sintáctica de la frase "yo lo odio" a "él me odia".<sup>72</sup>

En conclusión, el mal se manifiesta en el cuento de hadas o como una fuerza poderosa encargada de perseguir a un inocente, que debe resignarse con humildad y alcanzar la salvación probando sus virtudes, o como un castigo directo por una conducta errónea del protagonista. Sin importar cuál sea la finalidad de la persecución o del castigo, éste realiza siempre un exagerado despliegue de violencia, operado por un ser monstruoso o sobrenatural. Dentro del cuento de hadas la hiperbolización tanto del mal como del bien es tal, que no conoce límites ni medias tintas, presentando estos conceptos en su extremo, como totalmente separados y opuestos.

### 1.3.2.- La novela de folletín

Se ha clasificado como novela de folletín a los textos que, en el S. XIX, se publicaban por entregas en algunos periódicos<sup>73</sup> Sin embargo, si se incluyera a todos los textos publicados de esta forma dentro de este concepto, encontraríamos englobados obras y autores muy diversos. Por tanto, dentro de esta definición conviene enfocarse en el uso popular, es decir, el que aplica el término para designar a las novelas "con sucesos y coincidencias muy dramáticas, sorprendentes e inverosímiles".<sup>74</sup> Aún después de esta delimitación, nos encontramos con tendencias dispares dentro del género, sin embargo, el concepto puede restringirse aún más: en esta sección nos referiremos al folletín cuya intención era más comercial que estética, el cual comúnmente plantea "un conflicto entre un individuo especial (el superhombre) y un universo tópico configurado por rasgos elementales y generalmente de carácter atemporal".<sup>75</sup>

La novela de folletín como literatura popular sustituye históricamente al melodrama, razón por la cual hereda algunos de sus rasgos y personajes, quizá debido al

---

<sup>72</sup> Ellis, *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>73</sup> Los primeros textos publicados por entregas no son precisamente novelas, sino crónicas sociales, artísticas o de viajes, pero las novelas este tipo de publicación alcanza su apogeo.

<sup>74</sup> María Moliner *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1970.

<sup>75</sup> Antonio Salvador Plans, *Baroja y la novela de folletín*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1983, p. 16.

hecho de no encontrarse limitado por las restricciones propias de la representación teatral. En principio, no tiene la intención de establecerse como un subgénero distinto, pero las circunstancias de su origen le dieron rasgos distintivos, con lo cual cubrió la necesidad de fugarse de la realidad que el público de la época manifestaba. Algunos editores de la época - como Bertin o Emile de Girardin, redactores del *Journal des Débats* y *La Presse*, respectivamente- conciben la posibilidad de brindar al público en general las historias de moda, a través de entregas que les garantizaban tanto anunciantes como suscriptores, comenzando así la industrialización de la literatura, convirtiéndola en un mercado amplio y competitivo. Tan es así que los propios autores necesitan la ayuda de "braceros literarios", creando pequeñas fábricas y convirtiendo sus obras en un artículo de consumo, cuyo precio estaba determinado por la demanda que tuviese y no necesariamente por su valor artístico.<sup>76</sup> Las novelas llegan a personas de todos los estratos sociales, con todo tipo de formación intelectual, de cualquier edad y género, que leían con avidez a Balzac, Sue y Dumas, por citar solamente a algunos; el folletín significa, en cierta forma, una democratización de la literatura.<sup>77</sup> No obstante, dentro de esta masa igualitaria hay tres sectores sobresalientes, que ayudan a comprender en cierta medida los contenidos del género. El primer sector es el femenino, que buscaba entretenimiento y recibía por este medio algún aleccionamiento moral, pues los autores casi siempre defendían los valores tradicionales, estableciendo modelos de comportamiento para la mujer (humilde, buena, sencilla), contraponiéndolo con el de la villana (rica, malvada, orgullosa, avara); buenos muy buenos y malos muy malos, sin términos medios, como el cuento de hadas. El segundo sector está conformado por la clase obrera y artesana, que encuentra en el género un mecanismo de catarsis, pues los personajes de clase baja son sublimados, en contraposición con los patrones.<sup>78</sup> El tercer sector sería el de los pequeño burgueses, de suyo preocupados por la situación política e interesados en las lecturas, que consumían -por entregas- lo mismo novelas de Sue que suplementos científicos. Podría decirse que lo único que unifica a estos tres sectores es su escaso poder adquisitivo.<sup>79</sup>

También dentro del propio género de la novela popular, al que nos estamos refiriendo en estas páginas, pueden distinguirse al menos tres subtipos básicos. El primero sería el que agrupa las novelas de intrigas y aventuras, dentro del cual hay dos subdivisiones: en la primera de ellas se incluye a los escritores que intentan dar un matiz ideológico o social, pero siempre pasivo y con tendencia a perpetuar la moral de la época;

---

<sup>76</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Debate, 1998, p.260-261.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>78</sup> Aunque también abundan protagonistas extraídos de la nobleza. Los burgueses son, en este caso la clase peor vista.

<sup>79</sup> Salvador Plans, *Op. Cit.*, p. 30.

entre sus principales autores se encuentran Dumas, Ponson du Terrail y el español Fernández y González.

La segunda división se conforma con los autores que prescinden de toda ideología en favor de la intriga, a menudo ocultando cierto carácter conservador; es el caso de autores como Montepin y otros, cuyas obras presentan los esquemas estructurales más sencillos y tópicos. El segundo subtipo de novela popular es el que está cargado de ideología social democrática, cuyo autor más representativo es Eugenio de Sue, con *Los misterios de París* y *El judío errante*, sin embargo, a pesar de su supuesta intención progresista, ningún personaje cambia realmente, y todas las circunstancias -dentro de su contexto- permanecen iguales. El tercer subtipo es el que ha resistido más el paso del tiempo, manteniéndose hasta nuestros días: la novela sentimental, carente de vinculación política, pero con una marcada tendencia reaccionaria, cuyos representantes - como Ortega Frías y Pérez Esrich- introducen el clericalismo y el conservadurismo dentro de sus tramas.<sup>80</sup>

A pesar de su heterogeneidad, el folletín tiene unas características unificadoras que lo distinguen como género, algunas de ellas heredadas del melodrama<sup>81</sup> -o *vaudeville*- como los temas, los caracteres y acciones que responden a un estereotipo. De estas y otras características distintivas hablaremos a continuación.

En la cuestión estructural, la novela de folletín presenta tres opciones básicas, igualmente sencillas: la primera es la descripción de un conflicto previo que origina el requerimiento de un héroe, quien lucha por la consecución de un final feliz; la segunda es idéntica, sólo que la trama inicia en una situación normal (idilio previo) la cual es interrumpida por el conflicto que desencadena la secuencia anterior, con igual desenlace; la tercera es simplemente la acumulación de aventuras, en aras de un fin determinado, v.g.: *Los tres mosqueteros*<sup>82</sup>. Según Rivera, este esquema puede resumirse de la siguiente forma: "Malvado usurpa los derechos de Víctima, se adueña de su fortuna, ocupa su lugar y lo obliga a llevar una existencia miserable. Héroe resuelve reivindicar derechos de Víctima e iniciar la lucha contra Malvado. Luego de sucesivos enfrentamientos consigue satisfacer su propósito: triunfo de la virtud sobre el vicio, reivindicación cumplida y apoteosis del

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 16-18.

<sup>81</sup> Se insiste en la relación con el melodrama porque ambos dan el mismo tratamiento al tema del mal, cuestionándose de dónde surge y por qué los inocentes son perseguidos por él, entre otras cosas.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 19. En este sentido el folletín y el cuento de hadas guardan una estrecha relación, pues ambas plantean estructuras sencillas y emplean recursos similares, como veremos más adelante.

Bien".<sup>83</sup> Esta secuencia es tan predecible que se estereotipa y, en general, presenta pocas variantes, defecto que se le reprocha constantemente al género.

Otro de estos defectos es su poca verosimilitud; los autores se ven imposibilitados a acercarse a la realidad en la medida en que las hazañas de sus héroes, y sus conflictos, necesitan asistencias casi milagrosas. Por otro lado, existen diversos anacronismos, lo cual puede deberse a la poca atención prestada por los folletinistas -interesados fundamentalmente en la acción- a cualquier clase de digresión, incluidas las descripciones.

El centro alrededor del cual gira la novela popular es, sin duda, su protagonista, un ser excelso, representante de los más altos valores de su época. Semejante al héroe de caballería, el héroe folletinesco atraviesa por un periodo de oscurecimiento en el cual experimenta una purificación que lo lleva de la normalidad al heroísmo. Este rito puede darse a través de diversas representaciones: encarcelamiento, viajes, pruebas... Este halo sobrehumano que reviste al personaje lo convierte en alguien para quien todo es posible, limitado únicamente por su condición de mortal, apartado de las cuestiones cotidianas para dedicarse únicamente a su misión.<sup>84</sup>

Al ser el protagonista masculino el eje del género, se entiende que para los folletinistas el hombre era el elemento primordial de la sociedad; por ello, nunca estará en un plano de igualdad con la mujer, ser débil por naturaleza, a quien debe cuidar, proteger y someter. Las mujeres en el folletín jamás infringen las normas establecidas por la sociedad, y si lo hacen, son castigadas; este género -como la paraliteratura en general- es profundamente antifeminista, incluso cuando las autoras son mujeres.<sup>85</sup> Curiosamente, el público femenino es uno de sus principales destinatarios, que recibe una figura estereotipada de la mujer tradicional, llena de virtudes para el hogar y el matrimonio, ideal y por lo tanto, irreal. Esta mujer no necesariamente tiene que ser bella mientras sea "honrada", pues los atractivos físicos podrían conducirla a su perdición. Es decir, la belleza es importante en la medida en que es un medio para atraer un prospecto de matrimonio, pero las mujeres atractivas encuentran consuelo al ser valoradas por su alto sentido moral.<sup>86</sup> En contraste, los folletinistas representaban a la contraparte de la mujer virtuosa, la mujer adúltera, que sufre todo tipo de desgracias como castigo por su pecado. Cabe señalar que esta falta moral sólo es criticada cuando la mujer es el agente, pues el hombre siempre es perdonado.

---

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 119.

Anteriormente mencionamos que los folletinistas conceden poca importancia a las descripciones, ya sea por darle prioridad a la acción o por su escasez de recursos. Por lo general sus retratos son hechos a grandes rasgos, centrando la atención en algunos aspectos y omitiendo otros. Lo más importante para ellos parece ser la cabeza, e incluso hay autores que ignoran la descripción del resto del cuerpo, o sólo dan información somera acerca de la estatura o la talla.

Los dos elementos más importantes en la descripción de una cabeza -y, por ende, de un personaje- son los ojos y el cabello. Aunque los ojos no siempre son un elemento sobresaliente de la descripción, frecuentemente se les considera el reflejo de los sentimientos y estados de ánimo, sobre todo de los protagonistas. Por otra parte, dentro de las características del cabello, la más importante es el color, reducido prácticamente a dos opciones, el rubio y el negro, relacionado directamente con las características del personaje: casi todos los personajes masculinos que corresponden a los cánones de belleza del folletín son morenos (existen rubios apuestos, pero carecen de virilidad, fortaleza física y valor); la protagonista -quizá aludiendo a la tradición clásica o al Siglo de Oro- es siempre rubia, carente de sensualidad -"habla al alma y nunca al deseo"<sup>87</sup>-; en la mujer, el cabello negro representa la dureza de carácter.<sup>88</sup> Cualquier otro factor en la apariencia de un personaje es, en la novela de folletín, vago, atemporal y mínimo, por lo cual carece de importancia. Por lo demás, lo único sobresaliente en las descripciones de personajes de la novela de folletín es que características físicas y psicológicas forman un todo, de manera que el aspecto exterior de una persona refleja fielmente su interior, quizá por influencia de ciertas teorías criminalísticas, en boga por aquel tiempo. En general, los retratos en el folletín son simples, pero grandilocuentes.<sup>89</sup>

Con las descripciones de escenarios sucede lo mismo, mientras que existen algunas exageradamente someras, algunas son tan minuciosas que entorpecen la lectura. Comúnmente, responden a la intención del autor de brindar al ambiente ciertas características socio-morales (por ejemplo, dentro de una habitación, la atención está

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>88</sup> Esta polaridad moreno/rubio, recuerda a los personajes de Altamirano, en que los morenos representan el ideal de bondad y fortaleza mientras que los rubios sólo ostentan falsas virtudes. Otro rasgo semejante entre Altamirano y los folletinistas españoles es el de contraponer a los personajes, pues las diferencias físicas reflejan las diferencias morales y las funciones -dísimiles- que tendrán en el curso de la trama. Este rasgo puede encontrarse también en la novela de Garro.

<sup>89</sup> Esta simplicidad se encuentra también en los aspectos psicológicos de la novela, que no presenta ninguna problematización. Todo se reduce a un dualismo entre buenos y malos, sin matices y, aún cuando un personaje actúe a veces como "bueno" y a veces como "malo" es parte de un lugar común en el género: el intento de engañar a la protagonista.

centrada en las imágenes y objetos religiosos). Sin embargo, la tendencia es a la generalización que da como resultado enumeraciones de objetos sin orden aparente.<sup>90</sup>

Esta sencillez extrema se extiende también al estilo del género, aunque no en todos sus aspectos. Por ejemplo, los folletinistas usan para sus obras -incluso para sus capítulos- títulos rebuscados, sugestivos y con algo de indeterminación. Es evidente también su esfuerzo por emplear un lenguaje cultista que en realidad lo único que consigue es poner en evidencia la escasez de recursos del autor. Fuera de esto, el lenguaje del género entreguístico emplea un registro popular que -salvo honrosas excepciones- raya en la incorrección y la artificiosidad, cargado de refranes y lugares comunes, empleados deliberadamente, aunque usados de una manera tan poco pertinente y equivocada de contexto que en vez de lograr el objetivo -imitar el habla popular- cae en todo lo contrario -un lenguaje artificial y ajeno-. Aunado a esto, el abuso en el empleo de los adjetivos, siempre antepuestos, acentúa la pobreza léxica, pues la mayoría de estos epítetos son prescindibles y redundantes. No obstante, esta anteposición de adjetivos no relevantes es una de las marcas del género, caracterizado -como hemos revisado- más por sus carencias que por sus méritos.<sup>91</sup>

La novela de folletín, como género paraliterario, es de gran sencillez, tanto en su estructura como en su estilo. Su conflicto básico se reduce -como en el cuento de hadas- a una lucha entre el bien y el mal, donde no existen puntos intermedios. Básicamente, la novela de folletín es similar en todo a la literatura infantil que hemos revisado ya: presenta un conflicto básico, personajes tipificados, hiperbolización de situaciones y, sobre todo, un carácter moralizante cuyo objetivo es preservar los valores morales e ideológicos de los autores (conservadores en su mayoría). Los protagonistas, como en el cuento de hadas, son seres poderosos y llenos de inocencia y virtud, que tienen que luchar contra malvados villanos, en quienes no cabe posibilidad de arrepentimiento o redención. La única diferencia con el género infantil podría ser la ausencia de elementos mágicos, sin embargo, algunas de las resoluciones que dan los folletinistas son tan poco verosímiles que sólo alcanzan explicación en el terreno de lo sobrenatural. Ambos géneros -cuento y folletín- han colaborado, por su gran difusión y permanencia, a conformar conceptos idiosincráticos del mal y sus agentes, que se conservan igualmente vigentes hasta nuestros días.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>91</sup> Me refiero en este sentido a los autores menores, por supuesto, que daban prioridad al valor comercial de sus obras que al estético. A pesar de que Balzac, Stendhal, Dostoievsky o Galdos hayna sido folletinistas en el sentido recto de la palabra, son ajenos a la caracterización que en este texto se realiza del género en cuestión.

### 1.3.3.- Literatura maldita

A finales del S. XVIII y principios del XIX, la temática del mal comienza a separarse de lo que había sido anteriormente. La imagen del diablo se transforma y deja de ser una figura exterior al ser humano para convertirse en el reflejo de un aspecto interior que cada cual lleva en sí. La mezcla del cristianismo con otras filosofías origina una nueva concepción del mal y de Satán. Dentro de la tradición literaria, el Marqués de Sade es el pionero en la búsqueda de alternativas a la moral en curso; sus textos se encuentran plagados de crímenes, violencia y excesos sexuales, sin embargo, lo más importante en ellos reside en el trasfondo ideológico: Sade expone en su obra una pedagogía de la subversión -casi siempre un personaje inicia a otro en los mecanismos de la transgresión- mediante la cual cuestiona los valores cristianos, ante los cuales propone una moral nueva, "libertina", absolutamente contraria, e intenta reivindicar el derecho al placer, eliminando la represión impuesta por las instituciones. Un claro ejemplo de la propuesta ideológica del Marqués se encuentra en el intermedio de su obra *La filosofía del tocador*, un panfleto titulado "Un esfuerzo más, franceses, antes de que podáis llamaros republicanos". En él, Sade expone diversos argumentos descalificando a la Iglesia Católica Romana, y propone un nuevo modelo de educación moral para los jóvenes, alejado de los preceptos católicos y cristianos; el resto del texto consiste en reflexiones en torno a las leyes, y nuevas propuestas para modificarlas, con las cuales elimina los llamados "delitos religiosos". Al examinar las cuatro categorías de crímenes reconocidos en el Código Penal Francés (la calumnia, los crímenes contra la propiedad, los crímenes sexuales y el asesinato) mediante sencillos silogismos demuestra que estos crímenes no son tales, y sugiere una legislación totalmente opuesta, excesivamente pragmática, en la cual ni siquiera el asesinato merece ser castigado. El autor justifica sus ideas y argumentos dentro de este mismo texto, de la siguiente manera:

Y mientras presento mis argumentos, que nadie me acuse de ser un apologista del mal; que nadie diga que intento inspirar malas acciones, ni acallar los remordimientos de los corazones de quienes las cometan; mi único propósito en esta actividad consiste en articular pensamientos que han estado en mi conciencia desde que alcancé la edad de la razón; que esos pensamientos estén en conflicto con los de otras personas, o de la mayoría de la gente, o de todos excepto yo, no es

razón suficiente para reprimirlos. En cuanto a las almas susceptibles que pudieran "corromperse" al verse expuestas a mis palabras, diré que tanto peor para ellas. Sólo me dirijo a las personas capaces de examinar objetivamente lo que tienen delante. Estas personas son incorruptibles.<sup>92</sup>

La obra del Divino Marqués puede entenderse como el primer síntoma de rechazo a los viejos dogmas que, poco a poco, se extendería por Francia y otras partes de Europa.

Paralelamente, la proliferación de formas satánicas comienza a trivializar la imagen del diablo, al menos para el sector culto de la sociedad. Los llamados pequeños satánicos franceses de los años 1832 a 1834 se proclaman adoradores de Lucifer; ser delgado y pálido es estético, y está de moda amar en el otro todo lo que tiene de maléfico. Los poetas de la época hablan de la muerte de Dios y el ascenso del Príncipe de las Tinieblas, pero todo se trata, según Max Milner, de una tendencia vacía "sin un verdadero sentido del pecado ni del vértigo del Mal".<sup>93</sup> Baudelaire representa un parteaguas en esta tradición. Observante del fenómeno del Mal y sus símbolos, sin llegar al extremo sádico, pero con mayor profundidad que los pequeños románticos, plantea una nueva perspectiva que considera la alienación y el Mal como la más profunda realidad de la existencia humana. En sus Diarios escribe que en cada individuo existen dos tendencias simultáneas, una que lo impulsa hacia Dios y otra hacia Lucifer; por lo tanto, el Mal puede ser tan atractivo como destructor. Sin embargo, esta no es la única dualidad en confrontación que se presenta en la obra de Baudelaire: toda ella se encuentra plagada de elementos opuestos, contradictorios, que es necesario analizar con más detalle. Como se ha mencionado ya, el principal conflicto para Baudelaire es la lucha entre el Bien y el Mal, librada en el interior de cada individuo, considerando que para el poeta, el Bien es un imperativo abstracto, inalcanzable, relacionado -en sus escritos íntimos- con la vida ordenada, la higiene, la limpieza, la alimentación sana, la sobriedad, la castidad y la oración. Aunque Baudelaire ensalza y admira todas estas cualidades -en vez de criticarlas, como Sade- las rechaza y quebranta con plena libertad y lucidez, simplemente como un acto de rebeldía y autoafirmación, pero también con un deseo subyacente de ser castigado y obtener el perdón. Los dos polos -Bien y Mal- tienen su respectiva personificación. Satán representa la rebeldía vencida siempre por el poder de Dios; fortalecido siempre por su orgullo y dignidad ante la derrota, es como un complemento de Dios más que ser su contrario, pues Dios y Satán se necesitan mutuamente para afirmar su

---

<sup>92</sup> Marqués de Sade, *Obras completas 1*, Trad. De Paul J. Gillette, México, Lagusa, 1985, p. 250-251.

<sup>93</sup> Robert Muchembled, *Historia del diablo, siglos XII – XX*, México, F.C.E., 2002, p. 230.

poder, y ambos inspiran en el hombre tanto temor como veneración. Por otra parte, Baudelaire concibe a Dios como aquél representado en el Antiguo Testamento, tan protector como severo. El poeta venera a Satán para singularizarse, pero también se vuelve a Dios y apela a su paternal protección.<sup>94</sup>

La imagen de la mujer, para Baudelaire, también se encuentra desgarrada: hay una mujer animalizada, que ahoga la inteligencia del hombre y es una de las formas del Diablo. Ésta es objeto de amor y odio, además de cierta admiración, por su simpleza y falta de conflicto interno. Pero la mujer también puede ser un ente angélico y purificador, que representa paz, belleza y salvación, aunque carente de voluptuosidad.<sup>95</sup> La simpatía del poeta por las prostitutas no se relaciona con ninguna de las concepciones anteriores, sino más bien con un cierto grado de identificación, pues ambos son seres desarraigados, amorales y proscritos, además, poeta y prostituta venden sus sentimientos y secretos. Para el autor, el arte es una forma de prostitución. Puede decirse que Baudelaire es maldito porque, en cada una de las disyuntivas (Bien y Mal, Dios y Satán, Mujer-Angel y Mujer Bestia), se inclina siempre hacia el lado oscuro que, según él, es el más natural, y le atrae más poderosamente; es esta tendencia la que le lleva a vivir fuera del orden social y la moral establecida. En el sentido social, Baudelaire era un bohemio, es decir, un artista que ha descendido a un nivel proletario, que se empeña en rebelarse contra lo burgués, llevando una vida disipada y de depravación a los ojos de la sociedad de la época. Pero la bohemia es mucho más que sólo una forma de vida: es una ideología que implica la admiración de lo urbano como paraíso artificial y el rechazo de lo rural -por hallarse más cerca de la naturaleza y, por ende, del mal, pero de un mal vulgar, sin artificio, contrario al mal satánico, exquisito y refinado-; el rechazo a la mujer, por su simplicidad animal y su disposición al coito y la fecundación; un sentido de superioridad e independencia, y el desinterés por el trabajo útil, que implicaba -como vimos- cierto grado de prostitución.

Junto con todos los conceptos y valores revisados hasta el momento, existe en el pensamiento baudelaireano -y bohemio en general- un elemento fundamental: el *spleen*. Este estado de melancolía es el sentimiento característico del artista que -alejado de las jornadas laborales y de las necesidades de supervivencia- ocupa su mente en reflexiones acerca de la condición humana, que lo llevan a experimentar una indiferencia dolorosa y tedio de vivir. Para Baudelaire, el ocio de los bohemios es el inicio de un proceso de concienciación que lleva a una lucidez tan aguda que imposibilita al individuo para ser feliz. Nada puede

---

<sup>94</sup> Charles Baudelaire *Obras selectas*, Madrid, Edimat, 2002, Prólogo de Enrique López Castellón, p. 12.

<sup>95</sup> *Idem*.

conformar al melancólico: no encuentra en la naturaleza nada de interés y, por otra parte, la ciudad -París- también le resulta aburrida, pues en ella todo está hecho, y la gente transita por sus calles indiferente a todo lo demás.<sup>96</sup> Dentro de la obra de Baudelaire el mal es ensalzado y estetizado, mediante ciertos recursos técnicos (v.g: la sinestesia) o simbólicos (v.g.: lo nocturno); por ello, y por ciertas alusiones explícitas, se le ha llegado a considerar satánico. Sin embargo, su idea de Satán no es tan simple, representa contradicciones interiores profundas, cuyas raíces el poeta no alcanza a identificar.<sup>97</sup>

Baudelaire comienza una tradición literaria que es antecedente obligado en la literatura contemporánea. Sus predecesores más directos fueron Verlaine -quien inventa el nombre de poetas malditos-; Rimbaud -su más importante heredero, quien se describe a sí mismo como el campo de batalla de fuerzas divinas y demoniacas-; e Isidore Ducasse, el Conde de Lautreamont, quien afirma que el Mal debe ser enfrentado en sus formas más terribles y que la crueldad es una marca del genio. A través de ellos, la herencia de Baudelaire trasciende, llegando al siglo XIX y XX, con de los movimientos de vanguardia. La literatura maldita, al implicar transgresión, es más amplia de lo que podría creerse. Parte de ella pueden ser todos los textos secretos (como los *Manuales de Alta Magia*, de Eliphas Levi), o socialmente marginados (como la literatura homosexual o la producida por la generación *beat*). Muchos de los autores de estos textos se vieron obligados a llevar una doble vida, como Hans Cristian Andersen, que llevaba una existencia moderada, aparentando ser amigo de los niños, a pesar de ser un hombre hipocondriaco y egoísta, que huía a Italia en búsqueda de libertad, en su condición de homosexual.<sup>98</sup> Por ejemplos como el anterior, resulta difícil clasificar a las obras o autores como malditos, pues podría entrar en este rango cualquier texto relacionado con lo secreto, lo oscuro y, en general, lo "otro".<sup>99</sup>

#### 1.3.4.- Shakespeare y Milton

Dentro de la literatura inglesa existen dos poetas cuya trascendencia va más allá de su propio país. Ambos están cronológicamente clasificados dentro de la época del Renacimiento, sin embargo, sus respectivas visiones del mundo -y del Mal- se adelantan a

---

<sup>96</sup> En Garro, Irene presenta cierto grado de *spleen*, por su lucidez y profunda conciencia del mal, y por la idea de ser indiferente a todo alrededor de ella.

<sup>97</sup> Muchembled, *Op. Cit.*, p. 237.

<sup>98</sup> Es notorio que Andersen odiaba a los niños pues, como hemos visto, hace sufrir a sus personajes más que ninguno de los otros autores supuestamente infantiles.

<sup>99</sup> Entendiendo esta otredad como antónima de identidad o normalidad.

su tiempo, convirtiéndolos, en cierta medida, en precursores del pensamiento moderno. El primero de ellos es William Shakespeare, la figura más representativa de las letras inglesas, poeta y dramaturgo, ya desde su tiempo poseedor de gran renombre en el ámbito literario.

La vida literaria de Shakespeare se divide en varias fases, que pueden distinguirse con claridad. La primera corresponde a su juventud; en ella se atiene a los gustos aristocráticos y a la moda humanística. La épica y la lírica eran en aquella época los géneros preferidos en los círculos cultos, mientras que el drama se dirige relativamente a los plebeyos; Shakespeare cultiva los sonetos en busca de prestigio social (incluyendo el apoyo de algún mecenas) y el segundo como una manera de asegurarse un ingreso regular. Cuando comienza la "caza de protectores" (en tiempo de Isabel), Shakespeare pasa completamente al teatro, que para entonces era un género mejor valorado, dirigido a un público más heterogéneo, por lo cual se pierde el tono clasicista, aunque sus obras aún intentan complacer a las clases superiores. En este periodo escribe crónicas, piezas históricas y algunas comedias ligeras, llenas de optimismo, que tienen lugar en un mundo completamente ficticio.

Hacia el final del siglo XVI, Shakespeare entra en su periodo de madurez, en el cual produce sus grandes tragedias. El poeta ha dejado la frivolidad, escribe sin considerar a alguna clase determinada. Sus obras, incluso las comedias, están plagadas de melancolía, que más tarde se convertirá en resignación y paz. En las postrimerías, escribe piezas en las que predominan los temas románticos y de cuento, que recuerdan los desfiles y mascaradas de la corte.<sup>100</sup>

En sus primeras épocas, el poeta mostraba cierto optimismo ante el futuro; en su madurez, esta fe sufre una conmoción; siempre mantuvo su ideal de orden y estabilidad social, aunque pierde la confianza en el absolutismo maquiavélico y en la economía de lucro sin escrúpulos. A partir de esa crisis, es notorio que "siente más simpatía por los personajes que fracasan en la vida pública que por aquellos que tienen fortuna y éxito".<sup>101</sup> Sus héroes son siempre nobles, por una parte debido a un fin estilístico, ya que mientras más sobresalientes son sus personajes, mayor es la impresión que produce su caída y la dureza de su destino; por otra parte, refleja el hecho de que Shakespeare era partidario de la monarquía y de los regímenes jerárquicos, como medios para evitar el caos; de hecho, el principio de orden es el más importante en sus obras. En algunas incluso insulta al pueblo,

---

<sup>100</sup> Hauser, *Op. Cit.*, vol 1, p. 467.

<sup>101</sup> *Idem.*

a quien considera iletrado e inmaduro, pero también condena la opresión y los abusos de poder.

En cierto sentido, su pensamiento se adelantaba al de otros hombres de su tiempo pues, aunque en su época la nación se encontraba en ascenso, Shakespeare tenía una visión escéptica y hasta cierto punto desilusionada; estaba consciente de que la situación de su país no era tan buena como aparentaba ser. Esta idea acerca del "sistema de apariencias" está profundamente relacionada con la concepción shakespeariana del bien y el mal. Los personajes de su obras se enfrentan a la confusión producida por el intercambio -aparente- de estos valores. Dentro del mundo de las representaciones (el teatro dentro del teatro), Hamlet no distingue con claridad lo correcto de lo incorrecto, no termina de reconocer cuál es su deber. En *Timón de Atenas*, el dinero convierte con facilidad el bien y el mal y el mal en bien, en un mundo gris, sin estándares absolutos.<sup>102</sup>

Quizá el ejemplo más claro de lo que aquí se afirma se encuentra en Macbeth, obra marcada por una afirmación contradictoria, que representa una inversión total de valores: Fair is foul and foul is fair.<sup>103</sup> Esta frase brinda la perspectiva general de la obra, llena de confusión, alboroto y caos, representados a lo largo del texto, a través de elementos estilísticos (oxímoron, irregularidad métrica) y simbólicos (la tormenta, como caos de la naturaleza, las brujas barbadas). También las palabras tienen un sentido incierto, por lo cual los oráculos revelan una verdad sólo en apariencia, aunque no en esencia.<sup>104</sup> Son estas profecías las que desencadenan la tragedia pues son éstas, junto con Lady Macbeth, las que alimentan la ambición del personaje central, llevándolo a cometer sus crímenes. Ésta última aparece como el personaje más cruel de la obra, cuya maldad la lleva, no al arrepentimiento, sino a la locura y la muerte; es ella quien genera los crímenes, pues instiga a su esposo a cometerlos, por lo cual es atormentada por la culpa.<sup>105</sup> Siendo Lady Macbeth la principal motivadora de su malas acciones, al morir ésta, Macbeth se encuentra solo y de pronto observa lúcidamente su error, con lo que alcanza el arrepentimiento y retoma el tema del caos, la confusión y el absurdo, al definir la vida como "a tale told by an idiot, full of sound of fury signifying nothing".<sup>106</sup> A través de esta visión trágica y pesimista Shakespeare denuncia una crisis de valores en la cual tanto el bien como el mal son relativos, al no existir criterios certeros acerca de ninguno de los dos. Es por ello que, en general, los

---

<sup>102</sup> Macfarlane, en Parkin, *Op. Cit.*, p. 69.

<sup>103</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, Boston, Penguin, 1994, p. 16.

<sup>104</sup> Daniel Clemente del Percio, "Macbeth y la esencia del mal", *Revista Gramma virtual*, Buenos Aires, Universidad del Salvador, año XIV, No. 36, noviembre de 2002.

<sup>105</sup> Según Clemente del Percio, esto hace que guarde relación también con Eva, pues es la que cede primero a la tentación y convence al hombre de hacer lo mismo. *Ibid.*

<sup>106</sup> Shakespeare, *Ibid.*, p. 40.

protagonistas de las obras de Shakespeare viven este conflicto, que se manifiesta a través de sus contradicciones y debilidades, característica que los hace profundamente humanos y atemporales.

El conflicto interno del hombre, la lucha que dentro de él entablan el bien y el mal, será retomada, desde una perspectiva distinta, por el segundo gran poeta inglés, después de Shakespeare: John Milton. Estudioso de los clásicos griegos y latinos, e interesado en la política y la religión, su producción se encuentra marcada por estos elementos. Así, en sus inicios compone literatura cortesana, principalmente pastoril, elegante y de estilo elevado; durante este periodo (1625-1640), se dedica al estudio de idiomas sobre todo; la obra más sobresaliente de esta fase es *Lycidas*. Cerca de 1640 viaja por el continente y conoce la producción poética de aquel entonces; paralelamente se involucra en la política, poniéndose a favor de los puritanos y de la república. Motivado por esto, escribe una serie de textos políticos, como la *Areopagítica*, donde defiende la libertad de prensa; además, escribe un tratado acerca del divorcio, por lo cual es considerado radical en su tiempo. Alrededor de 1652 pierde la vista, y es entonces cuando produce sus obras más importantes: *El Paraíso Perdido* (1667, una épica de la creación del mundo y del hombre, sumamente alegórica), *El Paraíso Reconquistado* (1671, acerca de la tentación de Cristo en el desierto) y *Sansón Agonista*. Con estas obras, Milton intenta hacer que la gente vuelva a tener fe, después de las recientes crisis; la primera de estas obras es, incluso, una especie de justificación del comportamiento de Dios para con el hombre al expulsarlo del Paraíso; en sus doce cantos narra la historia de la caída de Adán en un contexto de drama cósmico. La trama inicia con una conspiración en el Infierno, producida por la envidia generada en Satanás después de la creación del mundo y del hombre, a quien el ángel rebelde considera ahora su rival. Para atacar a los hombres, va a explorar la tierra y se entera de la prohibición que Dios les ha impuesto; transformado en serpiente, logra tentar a Eva y, por medio de ella, a Adán, y regresa triunfante al infierno. Los padres del género humano desobedecen a Dios, a pesar de haber sido advertidos por el Ángel Gabriel acerca de la amenaza que representaba Satanás; por ello, Él los castiga expulsándolos del Paraíso, aunque prometiéndoles la redención y accediendo a que su Hijo ofrezca -eventualmente- su vida para redimir este primer pecado. La figura más sobresaliente en el poema es sin duda Satanás, por ser el personaje mejor trazado, el más interesante, que -aunque parece ser un Lucifer tradicional- es diferente en tanto que su ambición y su despecho son más humanos que demoniacos,

además, es atractivo al proclamar su rebeldía ante el yugo de Dios, pues prefiere reinar en el infierno que obedecer en el cielo.<sup>107</sup>

El tema central del *Paraíso Perdido* es la lucha entre el bien y el mal, que paradójicamente no son dos bandos opuestos, sino dos extremos de un mismo principio. Así, ambos se encuentran en equilibrio, previniendo cada cual su mutua contaminación.<sup>108</sup>

Tanto Shakespeare como Milton expresan en sus obras el trágico reconocimiento de que la visión anterior (simple y absoluta) no era suficiente, pues el hombre no puede depender de leyes externas, objetivas, en un mundo primordialmente subjetivista. Ambos son antecedentes directos del pensamiento moderno que inicia en el siglo XVIII, donde la moralidad y el relativismo ético se convertirían en cuestiones de capital importancia.

#### 1.4.- El concepto garriano del mal

Para conocer la idea que Elena Garro tenía sobre el mal, es necesario acercarse a su contexto como individuo antes que como autora; para ello, resulta necesario hacer una revisión de su biografía. Sin embargo, esto no es sencillo, pues aunque han sido muchos los investigadores dedicados a construir una imagen de ella, no existe una visión unívoca, por el contrario, las diversas perspectivas se contradicen. Lo que se conoce sobre la escritora es siempre vago. Existen distintas versiones sobre cada acontecimiento relacionado con ella y, mientras que para algunos aparece como una mujer perversa, constructora de intrigas malintencionadas, para otros es la víctima de una sociedad machista y patriarcal que terminó por anularla definitivamente. La propia Elena Garro se ha forjado -con sus contradictorias declaraciones y acciones- dos leyendas: una blanca y una negra. En muchas ocasiones, la lectura y el análisis que se hace su obra depende de la postura que se adopta respecto a su persona, es decir, cuál de las versiones se toma por cierta. El presente trabajo rescata sólo los datos necesarios para comprender la ideología de Garro, y contextualizar su producción artística, evitando, en primer lugar, el registro excesivo de fechas y lugares que, de cualquier modo, resultarían inexactos y, en segunda instancia, la visión maniquea que mencionamos anteriormente. Se revisarán solamente tres etapas en la vida de la escritora, definitivas en su visión del mundo y, por ende, en su escritura, las cuales se mencionan en la descripción que hace Carballo de ella en *Protagonistas de la literatura mexicana*:

---

<sup>107</sup> Muchembled, *Op. Cit.*, p. 189-190.

<sup>108</sup> Macfarlane, en Parkin, *Op. Cit.*, p. 70.

(...) la pureza de la infancia (que se permite decir lo que piensa aunque trasgreda los códigos de la amistad y el comportamiento con los seres queridos), la maldad (admirable siempre y cuando principie a producir catástrofes en la misma persona que las desata) y el desamparo (...).<sup>109</sup>

Efectivamente, puede decirse que la infancia, el reconocimiento de la maldad y el desamparo que vivió al final de su vida, son las cuestiones más significativas de su biografía, que es necesario retomar para los fines de esta investigación.

En diversas entrevistas y cartas, Elena Garro ha mencionado que la infancia fue la época más feliz de su vida, de la cual proviene su concepción del mundo. Al parecer, cuando se refiere a este periodo, la escritora hace alusión solamente a los años que pasó en Iguala, donde recibió una formación ecléctica, cosmopolita y contradictoria. Su familia era rara de por sí: por el lado materno, Elena proviene de una tradición de mujeres estudiosas (la mayor parte de ellas maestras, entre las cuales se encuentra su propia madre, Esperanza), luchadores revolucionarios y personajes novelescos. Por otro lado, de su línea paterna - española- recibe una ideología monárquica y católica.<sup>110</sup> Sus padres mostraron siempre un desmedido interés por la lectura de todo tipo de autores, desde los clásicos griegos hasta los románticos alemanes. Esta combinación de valores hizo que la educación de Elena fuera extraña por ser distinta a la de las mujeres de su época, lo cual la distinguió entre su generación. Ella resume la influencia de sus padres en un párrafo de la célebre carta a Carballo:

Ellos me enseñaron la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, la música, el orientalismo, el misticismo, el desdén por el dinero y la táctica militar leyendo a Julio César y a Von Clausewitz. Mientras viví con ellos sólo lloré por Cristo y por Sócrates, el domingo en que bebió la cicuta, cuando mi padre nos leyó los Diálogos de Platón, que no he releído.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1994, p. 492.

<sup>110</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, México, Castillo, 2002. En este libro se basa todo el seguimiento biográfico.

<sup>111</sup> Carballo, *Op. Cit.*, p. 477.

Algunos de estos valores son esenciales en la ideología de Garro, y componen, en gran medida, el sello distintivo de su literatura: la visión infantil, pura al principio, desencantada después- se prolonga a lo largo de su producción.

A pesar de que la propia Elena se considera una católica irredenta, en su cosmovisión intervienen varias religiones -como el budismo- y filosofías -como el Romanticismo, el ocultismo y la teosofía-, pero sin duda la influencia más notoria (y quizá una de las más estudiadas en su obra) es la del pensamiento indígena. En ausencia de los padres -absortos siempre en sus lecturas- los mozos y las criadas que trabajaban en la casa de los Garro fungieron como figuras paternas. Elena y sus hermanos crecieron con las historias contadas por ellos, y adoptaron su visión de la realidad. Con el tiempo, esta influencia se convertiría en un sello garriano: dar una nueva carga semántica al lenguaje mexicano y a los mitos populares; en su obra se fusionan el mundo prehispánico y el pensamiento occidental.

Por razones que no vale la pena mencionar, la familia Garro se traslada a la ciudad de México. Elena abandona el pueblo en el que se crió para enfrentarse con una capital hostil y materialista. No obstante, esta ciudad representaba para ella nuevas oportunidades; es en la Facultad de Filosofía y Letras, donde inicia su pasión por el teatro y la danza. A los diecisiete años comienza una prometedora carrera como coreógrafa, y trabaja con figuras importantes del medio artístico, como Julio Bracho y Xavier Villaurrutia. Aunque ella asegura que el matrimonio nunca le interesó demasiado<sup>112</sup> pronto se ve comprometida con Octavio Paz, con quien se casa en 1937. Para Elena, la desdicha inicia con este casamiento por varias razones; la primera de ellas es que Octavio la obliga a abandonar sus estudios y proyectos, además de sacarla de su casa familiar para llevarla a vivir a la de su madre, donde sufre toda clase de maltratos y humillaciones. Así comienza para ella una etapa de riesgo, persecución y sufrimiento (real o imaginario) que se extendería hasta su muerte.<sup>113</sup> Ante esta situación, la autora asume que ha sido expulsada del paraíso, después de haber desobedecido a su padre, quien siempre se opuso al noviazgo, y convierte esta culpa, y su castigo, en un tema constante en su obra.

Adentrada en el mundo intelectual de la época, conoce de cerca los juegos políticos, sociales y sexuales de los artistas, intelectuales y diplomáticos del siglo XX. Contrario a lo que otros afirman, Garro siente que ocupa un lugar casi decorativo en el círculo de amigos

---

<sup>112</sup> En la referida carta a Carballo, Elena cuenta: “la única razón que encontré siempre para casarme era poder beber café. Aunque, en verdad, nunca pensé en el matrimonio. (...) El mundo ofrecía demasiadas atracciones para encerrarse en una casa ajena con un desconocido. Sólo imaginarlo me producía miedo”. Carballo, *Op. Cit.*, p. 478.

<sup>113</sup> Rosas Lopátegui, *Op. Cit.*, p. 167.

de Paz. En sus memorias -recientemente editadas por Patricia Rosas Lopátegui- Elena cuenta que ella no tenía derecho a opinar y cuando lo hacía era criticada por Octavio o por sus "colegas". Además, Garro relata que su esposo tenía un absoluto control de sus gastos y actividades y que incluso ayudaba a sus amigos a "acosar" a Elena, imponiéndole a algunos de ellos como amantes. La autora comienza a perder la calma dentro de esta situación: tiene que racionar la comida, viaja contra su voluntad y desperdicia el tiempo en frivolidades. Observa con atención el medio corrupto en el que está inmersa y cuestiona los valores del hombre moderno y los suyos propios; a partir de esta evaluación -realizada en sus memorias, relatos y obras dramáticas- construye una visión maniquea en la cual la belleza, el idealismo, la pobreza y el refinamiento (entre otros valores) se identifican con la bondad, mientras que el egoísmo, la opresión, el materialismo y la fealdad se identifican con la maldad. En su diario escribe: "siempre que encuentro un ser poético, a su lado crece para destruirlo un mezquino demonio".<sup>114</sup> Esta idea de que los seres malignos persiguen a los inocentes para torturarlos es otra constante en su obra; Evelyn Picón Garfield sintetiza este fenómeno en el "decálogo de la crueldad perfecta":

(1) cruelty is the mutilation of a way of life; (2) there is a relationship of power and powerlessness, of aggression and passivity; (3) the difference between the powerful and the powerless is not simply a part of their personalities, but rather the situation in which they find themselves; (4) the situation is one of domination : the victimizer persists in limiting the victim's freedom of movement; (5) the oppressor, has to kidnap, isolate the victim, and have time for the process of victimization; (6) not only is causing pain important to the oppressor, but also the authority or domination that he exercises over the life of his victims; (7) a process that ends with horror often begins with kind intentions; (8) the face of the victim is the central focus: institutional cruelty covers the victim's face; (9) cruelty has three participants: one strong, one weak and one unknown; (10) the antithesis of cruelty is not kindness but rather freedom.<sup>115</sup>

Este decálogo describe a grandes rasgos la caracterización de la maldad en los textos garrianos, como se explicará más adelante, pero también la percepción que la autora tenía

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>115</sup> Michele Muncy, "Elena Garro and the narrative of cruelty", en Anita Stoll, *A different reality. Studies on the work of Elena Garro*, pp. 147-148.

de su matrimonio, el cual representaba para ella una pérdida total de libertad e identidad, que la aisla del mundo conocido y anula su voluntad.

La última parte de la vida de Elena Garro es, sin duda, la más cruda y misteriosa. Se sabe que a causa de sus intervenciones políticas sale del país, sin embargo, no se conoce a ciencia cierta cuál fue su participación en la cuestión campesina o en el movimiento del 68. Muchos críticos han dado versiones distintas sobre esto, y sobre la vida que Elena y su hija llevaban en el exilio. Sea como fuere, después de los conflictos políticos, las dos Elenas inician una vida clandestina, siempre huyendo. Las anotaciones de Elena en su diario se vuelven más crudas y minuciosas en la descripción física y psicológica de las personas, lo cual se convierte en un rasgo de su literatura. Se encuentra aislada, ni siquiera sus familiares le escriben o contestan sus cartas, y se refugia en realidades paralelas, como la memoria, la lectura, la escritura y el Tarot. El dinero sigue siendo controlado -según las Garro- por Octavio Paz, y ninguna de las dos tiene trabajo. Las carencias se acentúan, y la salud física y mental de Helena aumenta la angustia de la autora; escriben y llaman a sus amistades para solicitar préstamos, quejándose siempre de que están a punto de cortarles el agua o la luz, y cuando las dádivas dejan de llegar, se ven forzadas a pasar algún periodo en un asilo de mendigos. El diario de Elena refleja, en esta época, su constante delirio de la persecución y total pesimismo: "cuando llega la derrota llega en grande". Aún así, Garro nunca deja de escribir, y consigue finalmente regresar a las letras mexicanas con la novela *Testimonios sobre Mariana*, publicada por Grijalbo gracias a la intervención de Emilio Carballido. Con el dinero que recibe logra mudarse a París con su hija y sus gatos. Por su parte, Helena Paz se reconcilia con su padre, quien le consigue trabajo en la Embajada. Aparentemente, la persecución ha terminado: México perdona a Elena Garro y la invita a regresar. Con un poco de miedo, la escritora acepta y, en 1991, vuelve -no sin problemas- para recibir una serie de homenajes en diversos estados de la república. A los eventos acuden cientos de lectores jóvenes y campesinos admiradores de su teatro, Garro se da cuenta de que se equivocaba al pensar que "escribía para nadie". Sin embargo, a pesar de las promesas de apoyo económico, las condiciones de vida de la autora vuelven a ser las mismas cuando termina la algarabía. Existen varios testimonios sobre la ausencia de muebles en su casa de Cuernavaca, la carencia de comida y lo difícil que era ya la relación entre las Elenas. A medida que la situación de la escritora se fue volviendo cada vez más asfixiante, las historias que escribía -o corregía- resultaban más angustiosas. Sus personajes intentan liberarse de enemigos inclementes -muchos de ellos invisibles- y, al no encontrar escapatoria en vida, ponen sus esperanzas en la muerte.

Todos los aspectos anteriores se encuentran, en mayor o menor medida, en la novela que nos ocupa, sin embargo, el más sobresaliente de ellos es el que se refiere a la maldad, tan es así, que dentro del texto hay alusiones explícitas a este tema, relacionadas con la ideología de la autora y su perspectiva a este respecto.

Sustentada básicamente en oposiciones, la novela relata la tensión vivida por Irene, una jovencita que espera la noticia de la muerte de su abuelo materno en casa de su abuela paterna. De esta forma la trama parece simple, sin embargo, no lo es: ante los ojos de Irene, la casa paterna encierra horrores y misterios, producidos por Pili, su abuela, a quien la niña atribuye incluso poderes sobrenaturales y siniestros. Además, los sucesos generan en la protagonista una transición hacia la madurez pues, al observar la capacidad para el mal que tiene su propia familia y, en general, la lucha entre bien y mal que existe en el mundo, pasa de la ilusión infantil al desencanto más propio de los adultos, aunque su visión no deja de ser pueril en su dualismo maniqueo.

Toda la historia nos es transmitida por esta protagonista, y desde esta voz en primera persona conocemos otras perspectivas, sin embargo, la que prevalece es la de Irene, que presenta ante nuestros ojos una realidad deformada -o tamizada- por su propia visión, en la cual la influencia de sus lecturas de Andersen y Carroll produce la narración de un conflicto familiar –un hecho tangible- en términos fantásticos, siempre contradictorios, contrastantes o ambiguos.

A lo largo de la trama, la protagonista expresa su concepción personal del mal, pues el orden de los acontecimientos que observa la obliga a reflexionar acerca de ello. Al principio de la novela, cuando piensa en su abuelo moribundo, hace una valoración acerca de las enseñanzas que de él ha recibido, relacionadas con el reconocimiento de la belleza y del "terror, frente al mal que rondaba los días" (p. 10). Contrapone, asimismo, la verdad como fuente de creación y la mentira como "máscara de la destrucción y del miedo". Para Irene, su abuelo es una guía, de quien recibe la verdad que ninguno de los otros adultos que la rodean puede proporcionarle, pues su padre y su abuela ven el mundo desde la perspectiva del materialismo y la perversión, mientras que su madre, Natalia, toma las cosas con demasiada simpleza. En este primer comentario de la protagonista podemos remarcar dos cosas interesantes; la primera de ellas es que la niña identifica con su familia paterna las cuestiones negativas que menciona, y a su familia materna con las positivas, ya que incluso la simpleza de Natalia, a pesar de ser un adjetivo negativo en su contexto, se relaciona directamente con su inocencia; la segunda cuestión es que, curiosamente, aunque la verdad sí se contrapone a su antónimo directo (la mentira), el mal no se opone al bien, sino a la

belleza, y ambos -mal y belleza- son para Irene fuerzas igualmente poderosas y cargadas de misterio.

Posteriormente, al morir su abuelo, Irene enfrenta la certidumbre de que todos los seres humanos son finitos, excepto Pili, con lo cual hace la segunda mención explícita al concepto que nos ocupa, cuando dice: "Sólo mi abuela Pili no moriría; era permanente y eterna como el mal" (p. 11). Esta idea acerca de la permanencia del mal, y la extinción del bien atraviesa toda la novela: el acontecimiento que lleva a Irene a la casa de su abuela es la inminente muerte de su abuelo Antonio, cuyo vigor iba a terminar, y con él, la tranquilidad de Irene, junto con su infancia; del mismo modo puede observarse el fin de los "niños poéticos" (los hermanos de Natalia), que se encuentran en decadencia. Todo lo bello (es decir, lo positivo, o bueno) está destinado a desaparecer, pues es incapaz de resistir los embates del mal, cuyo poder predomina en el mundo; solamente lo maligno sobrevive, como Pili, que funge en este sentido como personificación de esta fuerza. En la tercera alusión, se relaciona nuevamente a Pilar con el mal, pues Irene cree que el mundo ama el mal "ejercido sobre seres inocentes" (p. 37), por lo cual Pili tenía la complicidad de los demás, y nunca recibía un castigo. Sin embargo, esto es solamente en este plano material, por ello la muerte del abuelo Antonio representa -por lo menos para él- una fortuna y una liberación, a la que aspiran casi todos los personajes de Garro - a veces tan ansiosamente que intentan el suicidio.<sup>116</sup> La muerte es el paso a un mundo donde "no se paga" y, sobre todo, representa la huida por excelencia. La muerte es, además, la única alternativa posible ante el dominio que el mal ejerce sobre el mundo, aunque Irene - y Garro- dejan un resquicio de esperanza en la novela, al calificar el accidente y muerte del Gran Rioja como "justicia divina", aunque no se trata de un desenlace feliz sino solamente de un tregua momentánea.

La cuarta referencia explícita al mal es, de hecho, la más contundente, a pesar de partir de una afirmación aparentemente simple: "el mal es algo pequeño" (p. 38). Con esto alude no solamente al Gigante, un bicho que parece vigilar sus movimientos, sino también a Pili, a quien siempre llama enana; ambos seres, a pesar de su tamaño, infunden temor sobre los aparentemente más grandes o fuertes. Además, la pequeñez de Pili la convierte en alguien anormal dentro del marco de la familia materna de Irene, cuyos miembros son altos, rubios y delgados. La protagonista profundiza: "Sí, el mal era la pequeñez. Algo

---

<sup>116</sup> En *Un traje rojo para un duelo* se relata el intento de suicidio de Natalia, idéntico no sólo al de la protagonista en *Testimonios sobre Mariana*, sino también al de la propia Elena, narrado en su diario personal y referido en algunos poemas inéditos. Vid. Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*, México, Grijalbo, 1996, y Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, México, Castillo, 2002, p. 165.

minúsculo poseído de una fuerza diabólica, capaz de engendrar todos los daños. Algo oscuro, móvil, veloz, visible sólo para los condenados a sufrirlo (...)" (p. 39). Irene le atribuye al bicho poderes dispares, naturales y sobrenaturales: meterse en sus sueños, colocarse sobre la almohada, inclusive matarla; asimismo, cree que Pili posee diversas facultades extraordinarias, pero dañinas, como el control del llanto, la telepatía e incluso la inmortalidad.

No hace falta ahondar demasiado para encontrar la ideología de la autora en la de su personaje, las ideas anteriores se reiteran en el resto de su producción, así como en su diario y correspondencia. Tampoco es difícil detectar la tipología de la crueldad, establecida por Picón Garfield: tanto Natalia como Irene ven mutilada su vida, y se encuentran sometidas por Gerardo y Pili, quienes ejercen sobre ellas tortura psicológica y opresión rayana en el secuestro. Natalia, al casarse, fue arrancada de su vida familiar, para insertarla en un entorno hostil donde carece de libertades; Irene también es obligada por su padre a permanecer en casa de Pilar durante la agonía de Antonio, y se ve limitada por la excesiva vigilancia de su abuela, quien la obliga a permanecer todo el tiempo sentada en un sillón, sin hacer preguntas ni comentarios, y sin poder hacer nada que no hayan autorizado previamente Gerardo o Pilar.

Aunque todos los caracteres mencionados anteriormente pueden encontrarse a través de la obra de la autora, es en esta novela en donde se vuelven más claros, por lo cual la novela adquiere una importancia singular dentro de la narrativa garricana, pese a la poca atención que le conceden los críticos, y que ha de explicarse en el siguiente capítulo.

## 2.- UN TRAJE ROJO PARA UN DUELO DENTRO DE LA NARRATIVA GARRIANA

Elena Garro es, sin duda, uno de los casos más singulares de la literatura mexicana. Poco estudiada en nuestro país, carente de reconocimiento como escritora y, en general, más conocida por su vida que por su obra, ha sido relegada a una clasificación fácil e inexacta: se sabe que fue una dramaturga y novelista inscrita dentro del llamado realismo mágico. La revisión de su obra exige, por principio, un nuevo planteamiento de la idea que se tiene de la autora, que ha estado hasta el momento estrechamente ligada a su interpretación.

La primera consideración sobre Garro en la cual varios críticos han coincidido y que me parece importante puntualizar es la que se refiere a la división de su obra. La mayor parte de los estudiosos está de acuerdo en que la producción literaria de Garro está dividida en dos etapas o estilos; la primera –calificada por Carballo como “la excelente”<sup>1</sup>– se caracteriza por el uso de elementos mágicos, la relatividad del tiempo y el juego con las clasificaciones convencionales de éste, está compuesta por “escritos pletóricos de luces y sensaciones de colores (...) muchos parecen cuentos de hadas. (...) reflejan la inocencia y alegría de la infancia de la autora, y su núcleo temático es la Revolución Mexicana”.<sup>2</sup> En la segunda etapa

la temática de su literatura cambia y lo mismo el tono de las metáforas, es decir, se pierde la alegría, la jovialidad que hay en sus cuentos anteriores, y se entra a una etapa donde hay menos risas. Abundan las tensiones, las preocupaciones incluso por la comida, el alojamiento (...).<sup>3</sup>

Aunque, como se ha dicho, la mayoría de los críticos coinciden en esta separación y en el detrimento de la calidad de los textos en la transición de una a la otra, no consiguen establecer con precisión la causa de esta escisión, ni las obras de que se conforman cada una de las partes. Fabienne Bradu y Elena Poniatowska incluyen en la primera etapa las piezas teatrales, los cuentos de *La semana de colores* y la novela *Los recuerdos del porvenir*. Fabienne Bradu distingue la primera etapa “por una negativa: representa la parte menos autobiográfica de su obra”; para ella, la calidad se va perdiendo en la medida que los relatos

---

<sup>1</sup> Carballo, “Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX”, en *Tierra adentro*, Núm. 95, Dic. 1998–Enero 1999, p. 4.

<sup>2</sup> Rhina María Toruño, *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*, Bloomington, Indiana University, 1994, pp. 15-24.

<sup>3</sup> *Idem*.

se acercan más a la ficción autobiográfica<sup>4</sup>; para Poniatowska, la prosa de Garro “fue perdiendo fuerza al convertirse en una larga recriminación en contra de Octavio Paz”.<sup>5</sup> Por otro lado, para Carballo

la primera está constituida por *Un hogar sólido*, *Los recuerdos del porvenir*, *La semana de colores* y *Testimonios sobre Mariana*, que son la parte excelente de su bibliografía. La segunda contiene títulos como *La casa junto al río*, *Reencuentro de personajes*, *Un traje rojo para un duelo*, *La vida empieza a las tres* y otros que son perfectamente olvidables porque son libros que pudo haber hecho una escritora de segunda categoría.<sup>6</sup>

Carballo explica la deficiencia de la segunda etapa por la premura con la que Garro hacía publicar sus libros, sin corregir, para resolver algún apuro económico. Sin embargo, en sus *Memorias*, Elena señala que está corrigiendo algunos de sus textos, y aunque es cierto que algunos de los títulos publicados por la autora después de los ochenta recuerdan a las novelas de folletín, esto no se debe a un descuido de Garro, sino a su intención de escribir literatura comercial, que le permitiera conseguir la solvencia que sus textos anteriores no le proporcionaban. Elena hace patente esta intención en diversas entrevistas y cartas, como la que le escribió al propio Carballo, donde dice envidiar a Corín Tellado por su éxito editorial: “¿Qué más quisiera yo que ser Corín Tellado? En España supe que existía esa escritora y que es el autor que más gana en el mundo. Tiene casa, barco, médico, dentista, vacaciones. ¡Es dichosa!”<sup>7</sup> Claro que, aunque algunos textos de Garro carecen en gran medida de la calidad literaria que se esperaría de la autora, la aseveración de Carballo me parece extrema.

Personalmente considero que la división de la obra de Garro es ociosa e inexacta, por varias razones. La primera de ellas es que en su mayoría los críticos se han basado en las fechas de publicación de las obras para clasificarlas, y es un hecho comprobado que Garro produjo muchos de sus textos incluso veinte años antes de publicarlos, y no vieron la luz en el orden en que fueron creados.<sup>8</sup> Así, la división que clasifica los textos en antes y después del exilio pierde validez, pues no se sabe a ciencia cierta cuándo fueron producidos muchos de ellos.

---

<sup>4</sup> Fabienne Bradu, *Señas particulares: escritora*, México, F.C.E., 1987, (Col. Vida y pensamiento de México) pp. 14, 27-28.

<sup>5</sup> Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, México, Era, 2000, (Col. Biblioteca Era), p. 109.

<sup>6</sup> Carballo, *Ibid.*, p. 4.

<sup>7</sup> Carballo, *Op. Cit.*, p. 497.

<sup>8</sup> Mediante la recuperación de manuscritos y la revisión de diversas entrevistas, podemos comprobar que Garro producía sus obras y las guardaba, en espera de encontrar un editor. Cfr. Rosas Lopátegú, *Op. Cit.*

Por otro lado, la obra de Garro es autobiográfica desde su primera novela, como ella misma lo afirma en entrevistas y cartas; *Los recuerdos del porvenir* está basada en sus años infantiles en Iguala, sus obras de teatro se inspiran en situaciones vividas por la autora, según puede constatarse en sus *Memorias*, e incluso algunas de ellas constituyen lo que Paz llamaba *vendettas* literarias. Me atrevería a afirmar que la biografía de Garro puede reconstruirse con facilidad a través de la lectura de sus obras. Es innegable que los temas de la persecución y la crueldad se van acentuando en los últimos libros que corrigió y publicó, lo cual se explica fácilmente al analizar las condiciones en que vivió después del exilio.

Concluyo a este respecto que, como lo afirma Rinha Toruño, “no hay división en su obra, sino un suspenso en su producción”<sup>9</sup>, o más exactamente, en la publicación de sus obras, que –en algunos casos- tuvieron que esperar más de treinta años para darse a conocer. Fue esta la circunstancia de *Un traje rojo para un duelo*. A pesar de haber sido mencionada como proyecto para una obra de teatro en una entrevista, en 1965, la novela aparece en 1997, poco antes de la muerte de la autora. Gabriela Mora cree que este retraso en la publicación se debe a que la novela fue escrita en casa de Josefa Lozano, madre de Octavio Paz, y relata muchos sucesos ocurridos allí; Mora señala que Garro guardó durante mucho tiempo los textos cuya publicación hubiera podido ocasionarle problemas.<sup>10</sup>

Si intentamos localizar a qué pasaje de la vida de Garro se refiere la novela, encontramos que coincide justamente con la muerte de su padre y con anécdotas ocurridas aproximadamente en esa época, cuando la familia Paz – Garro vuelve de Europa y tiene que instalarse en la Ciudad de México. La autora prácticamente calca lugares, sucesos y personajes de la vida real para dar forma al texto; tan es así que podemos encontrar muchos de ellos, prácticamente idénticos, en las páginas de su diario, por ejemplo, el intento de suicidio:

...La llave de gas. Le doy a Chata tres pastillas para dormir. Me tomo tres y abro la llave del gas. Un... gigantesco de gas empieza a salir. Me acuesto junto a Chata... aterrada y atontada... “Vamos a dormirnos”... Nos dormimos uno... de pronto Narciso nos está... agua caliente con sal que me empapa y empapa a la niña. Veo las ventanas abiertas. “¿Qué ha hecho la señora? ¿Qué ha hecho?” Lo oigo asustado. Apenas entiendo que me vio rara. Llegó a la estación del Metro de la rue de la Pompe, y se regresó corriendo, algo le avisó, si algo... avisó al señor... no entiendo

---

<sup>9</sup> Toruño, *Op. Cit.* p. 24.

<sup>10</sup> Gabriela Mora, “Correspondencia desde España”, en *Elena Garro, lectura múltiple de una personalidad compleja*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p. 67.

nada... En la noche... fiscales: Octavio y Finki “Está loca, hay que encerrarla en un manicomio”... María Zambrano. “¿Qué hiciste, Elenita?” “Nada.” Me... vaya a Trocadero. Voy... Octavio quiere encerrarme en un manicomio. Me llama asesina. Finki lo mismo. Los oigo, los oigo, los oigo. Salen de mi cuarto. Veo la lámpara, cojo un cordón de seda de la cortina, lo amarro a la lámpara, hago un nudo corredizo, cuando me voy a dejar caer, entra Octavio seguido de Finki. Nueva andanada. ¿No sabrán que lo único que quiero es no oírlos nunca más?...

La mezquinidad de Josefa Lozano para con su nieta, Helena Paz:

Debo hacer hincapié en que Pepa, la abuela de Chata, la llamó esa mañana a mi casa para hacerle un regalito:

- Ya que te vas a trabajar a Nueva York, yo quiero ayudarte, hijita – y le regaló un sacapuntas de lápiz.

El desprecio que manifestaba Paz por la familia de Garro:

- ¿A qué hora se va esta mujer? – dijo refiriéndose a mi madre.
- No sé.
- Yo pienso quedarme aquí desde ahora – dijo como si él fuera el dueño de la casa.
- Se irá mañana... – dije -, pues no tiene a dónde ir.

Entonces se dirigió a ella:

- ¿Cuándo se va usted?
- Mañana – contestó ella, avergonzada y escondiéndose detrás de sus 75 años y su total miseria.
- ¿Y por qué mañana? – le preguntó Octavio, mirándola de arriba abajo.

La injusta repartición de bienes, después del divorcio, y el sacrificio de Garro para amueblar un departamento propio:

Veinte años después, cuando nos separamos, me tocó un *conch* de 160 pesos, dos camas de SyR, seis sillas de su casa de soltero con el tapiz desgarrado, y dejó a guardar allí (en el departamento de Elena) sus libros. Yo no tenía derecho a ningún

librero ni libro. (...) Trabajé a la máquina noches enteras haciendo *scripts*, corrigiendo diálogos, etc. y, por primera vez, a los cuarenta años de edad, pude tener una casa: sábanas, cortinas, toallas, sillones, muebles de marquetería, un tocadiscos, alfombras. Dediqué todo el dinero que gané a poner la casa. Puse espejos, secrétaire y la vista del piso lo tenía envenenado (a Paz). “Es el departamento más lujoso de México. Tienes delirio de grandeza. Estás educando mal a la niña, etc.” Para luego agregar: “Y yo pagué todo ¡porque es mentira que tú hayas puesto dinero, si me tienes arruinado”. ¡Arruinado! Y esto se lo ha dicho a todo México. ¿Pero qué no recuerda el muy estúpido que el día que nos casamos tenía sólo siete pesos en la bolsa y un empleo de maestro en Mérida, Yucatán?

Y, finalmente, lo que Paz decía a su hija sobre Elena:

A la niña le decía: “Pobre de tu madre, está loca, yo la dejo que diga que ella puso la casa, pero miente, yo pagué tapiceros, alfombras, ¡yo!”.<sup>11</sup>

Todos los pasajes anteriores se encuentran ficcionalizados en *Un traje rojo para un duelo*: Irene recuerda vagamente la ocasión en que Natalia “me dio las pastillas y abrió el gas” (p. 21), mientras que las referencias del trato ambivalente de Pilar hacia ella, y de la prepotencia con que Gerardo trata a la familia de Natalia pueblan el relato. La molestia que sentía Paz por la manera de vivir de Garro se encuentra novelada prácticamente con las mismas palabras (pp. 24-25) así como los comentarios que éste hace a *La Chata* sobre Elena, que son prácticamente idénticos (p.21). Garro presta a Natalia su frustración por haber recibido solamente dos camas a cambio de veinte años de matrimonio. La diferencia principal entre estos relatos, y los ficcionales es que en sus diarios y cartas, Garro narra lo ocurrido desde su propia experiencia, y en la novela adopta el punto de vista de su hija, Helena Paz, a quien podemos identificar con Irene, la protagonista – narradora.

Si la novela data, aproximadamente, de la misma época en la que se escribieron los *Testimonios sobre Mariana*, ¿por qué tuvo que esperar tanto para ser publicada? Probablemente debido a la representación que en ella se hace de los personajes que podríamos identificar con Josefa Lozano, su suegra, y con el propio Octavio Paz. Ambos son presentados como seres viles, capaces de acciones crueles que permanecen completamente impunes. Para entonces Paz ocupaba cargos públicos, y tanto Garro como

---

<sup>11</sup> Todos los pasajes fueron tomados de la biografía escrita por Rosas Lopátegui. Los puntos suspensivos fuera de los paréntesis indican lagunas en el texto producidas por el mal estado de los documentos.

su hija continuaban dependiendo económicamente de él, de manera que no podía arriesgarse a fracturar la ya de por sí dañada relación. Por otra parte, la mayor parte de los promotores de su obra eran también amigos de Paz, y muy probablemente ninguno de ellos se hubiera atrevido a publicar un texto con un referente tan claro y con insinuaciones tan delicadas acerca de la madre del poeta, o de su vida conyugal.<sup>12</sup> Sumado a todo esto, no podemos olvidar que las múltiples mudanzas de la autora hicieron que perdiera o desordenara muchos de sus manuscritos, algunos de los cuales ya no corregía o, si lo hacía, tardaba años en el proceso. Todos estos factores incidieron en que esta novela fuera una de las últimas en publicarse, apenas un poco antes de la muerte de Garro; si no hubiera sido de esta forma, muy probablemente los críticos tendrían que clasificarla dentro de la primera etapa de su producción.

El juicio de Carballo -y de otros estudiosos- de que *Un traje rojo para un duelo*, junto con el resto de las obras posteriores a *Andamos huyendo*, *Lola* carecen de calidad literaria, se debe a que el hecho de darse a conocer de manera tardía, produjo la impresión de repetir los temas y situaciones que Garro había explotado ya en toda su producción anterior: la suegra y el marido que persiguen a una inocente, que sufre por un amor prohibido, imposible y lejano, que la liberaría de esta persecución. Sin embargo, considero que esta obra habría sido juzgada desde otra perspectiva si se hubiera publicado cuando fue escrita, antes de que la temática garriana estuviera tan desgastada.

De este modo, si consideramos que fue una de las primeras en crearse, podemos tomarla como un antecedente -y no una copia- del resto, en la que el concepto del mal apenas se plantea; además, en el análisis del texto podemos encontrar el esbozo de los rasgos estilísticos que más tarde serían característicos en la narrativa de la autora, sin perder por ello valores propios que le dan cierta originalidad, y que intentaremos revisar de manera breve.

Como diversos críticos han señalado, existen elementos constantes en la obra de Garro; según el propio Carballo:

En una y otra partes (de su obra) están presentes las mismas características: la realidad cede su sitio a la magia, o por lo menos lo comparte con ella; la única realidad de la vida es ser más vida: es decir, a los personajes sólo les interesa realizarse dentro de ellos mismos, desatendiéndose por lo tanto del destino de la colectividad; lo soñado es más real que lo vivido; el pretérito condiciona al presente

---

<sup>12</sup> En la novela se insinúa que el suicidio del padre de Gerardo fue ocasionado por la madre de éste, quien lo atormentaba mucho. Al revisar los diarios de Garro y algunos poemas inéditos, encontramos que ella tenía esta idea respecto a la muerte de su suegro.

y anuncia cómo será el porvenir: todo está predeterminado de antemano y nadie puede escapar a su destino; la vida oscila entre el movimiento y la quietud, entre el luchar y el conformarse, y en todos los casos puede más la abstención que el empeñamiento; se conoce mejor y más a fondo por medio de los sentidos que de la inteligencia; nadie puede comunicarse con nadie, a no ser que las dos personas vivan la “misma hora” y el “mismo día” y sus vidas por un oculto designio coincidan durante un tiempo determinado; el idealismo será siempre preferible al materialismo. (...) Los cuentos de adultos refieren historias de amor; los cuentos de niños, anécdotas en las que lo extraordinario, lo mágico y lo increíble suplantán y borran la vida ordinaria y racional.<sup>13</sup>

Todos estos rasgos, que Garro desarrollaría a lo largo de su producción, se encuentran ya en *Un traje rojo para un duelo*; en una breve revisión, podremos comprobarlo.

En primer lugar, encontramos ya la coexistencia de dos mundos paralelos – siguiendo a Carballo-, el real y el mágico; Irene narra un episodio de su vida, desde una perspectiva tan personal que nos inserta en un submundo, constituido exclusivamente por lo que ella ve o piensa. No se molesta demasiado en dar explicaciones, sino que sencillamente asume su versión como la verdadera, introduciendo un mundo en el que su abuela es un ser maligno y prácticamente omnipotente, que controla a quienes la rodean, incluido un insecto, a quien se le atribuye un pacto con el diablo y la inteligencia necesaria para espiar a Irene, e incluso trazar con su trayectoria en la pared la palabra “suicídate”, dirigida a su víctima. Si bien podría parecernos que lo insólito se incorpora a la realidad, formando parte de ella, lo cual insertaría el texto dentro del realismo mágico o dentro de alguna vertiente de la literatura fantástica, esto no es necesariamente así; aunque Irene impone su punto de vista, deja ver señales claras de que su perspectiva no es la única, y por lo tanto, no es incuestionable u objetiva. Como lo menciona Raúl Calderón Bird

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

---

<sup>13</sup> Carballo, *Op. Cit.*, p. 490.

general confiere mayor importancia a la perspectiva de los protagonistas, es tal vez porque en la obra de Elena Garro la locura y la imaginación no son otra cosa que una razón superior. (...) el único recurso de que disponen la escritora y sus personajes para luchar contra la realidad.<sup>14</sup>

Por lo tanto, la clasificación que constantemente se hace de la obra de Elena Garro dentro del realismo mágico carece de precisión. La propia autora negaba pertenecer a esta corriente, por el contrario, siempre manifestó un profundo desagrado por ella, pues el exceso de artificiosidad de que en ocasiones sus autores se valían le parecía “estúpido”.<sup>15</sup> Garro no proponía mezclar lo mágico con lo real, más bien distinguía dos mundos, el material, al que despreciaba y temía, y el imaginario, completamente personal, creado por y para ella misma, o por y para sus personajes. Es por eso que los actores en su narrativa son tan profundamente individualistas, o por lo menos los protagonistas tienden a serlo: en *Los recuerdos del porvenir*, a Julia no le interesa el destino de Ixtepec, vive callada y taciturna, “escondida en su belleza”; Mariana es observada desde tres perspectivas diferentes y, a pesar de la información que se proporciona sobre ella y su vida, sigue siendo inasible; en *Un traje rojo para un duelo*, Natalia se aísla del mundo, encerrada en su cuarto, y la abuela Margarita apenas se entera de la muerte de su marido por estar absorta en la lectura del *Paraíso Perdido*, de Milton. Sólo los personajes vulgares o secundarios se relacionan con el mundo ordinario; el resto tiene una vida superior, íntima, ajena al exterior. Es por esta misma razón que en todos los textos se insiste –explícita o implícitamente– en que ese tipo de individuos no pertenecen a este mundo, por lo cual se ven siempre perseguidos, y es su destino ser exterminados. Aunque la mayoría de ellos, en algún momento, intenta oponer resistencia –como la propia Irene, que se empeña en rebelarse contra su cruel abuela– la mayoría termina por someterse, cayendo prácticamente en el marasmo. Esta sumisión es característica de casi todos los personajes femeninos de la autora, perfilados desde Julia, Mariana y Natalia, la cobarde madre de la protagonista de la novela que nos ocupa, lo cual las hace parecer un personaje tipo, semejantes a las protagonistas de las novelas rosas de folletín, aunque distintas en su secreta complejidad.

Esta historia de amor dividido -entre un esposo hostil y un hombre imposible- será también un motivo repetido en la producción garriana. En este caso, no es el motivo principal, sino que es solamente uno de los factores que han dado pie a la situación actual

---

<sup>14</sup> Raúl Calderón Bird, “Lo fantástico en dos libros de Elena Garro”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, II, 2, diciembre 2000, pp. 111-121.

<sup>15</sup> Gloria Prado, “Lazos de familia”, en Melgar y Mora, *Op. Cit.*, p. 35. En este mismo texto, Prado comenta que Garro admitía que lo que escribía le había acontecido a ella o a gente que ella había conocido.

del personaje. Curiosamente, a pesar de que *Un traje rojo para un duelo* estaría dentro de las historias narradas por niños, muestra también el elemento adulto (la historia de amor y adulterio), debido probablemente a que la novela narra la transición de la protagonista de la niñez a la edad adulta. Por ello, la visión de la narradora es distinta a la de otras protagonistas niñas, quizá porque en otros relatos Garro narraba desde la perspectiva de su niñez, es decir, a partir de las experiencias vividas por ella misma, y en esta ocasión lo hace desde la de su propia hija, *La Chatita*, Helena Paz Garro. En esto radica gran parte de la originalidad de la novela, pues añade ciertas novedades que habrían de ser observadas por quienes han analizado la obra de la autora desde la perspectiva biográfica. Si en sus otras obras, los narradores o focalizadores han visto siempre a la dama victimizada – identificada con Garro- como una mujer inocente y poética, Irene la muestra como una persona frívola y egoísta, a pesar de ser su madre; por otra parte, el marido perseguidor – identificado con Octavio Paz-, temible en otras novelas, en ésta alcanza la compasión de la narradora, quien lo describe simplemente como un hombre mediocre, inseguro y sin voluntad propia, auténticamente lastimado por la infidelidad de su esposa. Aunque ésta tampoco es criticada en esta ocasión, por lo menos no parece tan justificada como en otros textos. Gracias a esta nueva perspectiva, esta novela no parece tan repetitiva, pues a pesar de encontrarse en ella los mismos temas y tipos de otras obras, a primer vista ya no parecen estar empleados como esa larga recriminación de la que hablara Poniatowska, ni contribuyen a la poetización que Garro intentó hacer, a lo largo de su vida, de sí misma, no sólo en sus textos literarios, sino también en cartas, diarios y entrevistas.

Sin embargo, a pesar de haber cedido un poco en este aspecto, la voz prestada a la narradora no está del todo exenta de malicia; la autora es cuidadosa y sutil, de modo que aún consigue orientar la perspectiva del lector; así, los juicios de Irene a veces parecen injustos o extremos, y las acciones de su madre siguen siendo las de la mujer virtuosa e inocente que Garro dibuja en el resto de sus relatos, en el intento de proyectar su versión de la realidad. Además, los temas que se abordan son los mismos que se tocan en otras novelas, y las ideas de Irene respecto a ellos son similares, o idénticas, a las del resto de los personajes de la narrativa garricana, y a las de la autora, es decir, los juicios de Irene sólo están disfrazados de objetividad; cuando juzga a su madre como superficial o cobarde nos da la impresión de que reprueba su conducta, sin embargo, a través de lo que nos dice de ella, podemos darnos cuenta de que Natalia es inocente y se encuentra desamparada, como las otras protagonistas femeninas de la obra de Garro, generalmente idealizadas. De forma explícita, podría leerse una divergencia entre la perspectiva de Irene y la del resto de las

obras de Garro, pero si analizamos lo que hay en el fondo de la narración, encontraremos que tal divergencia no existe, sino que es sólo aparente, por ejemplo: Irene juzga duramente a su madre y dice que su padre le produce compasión, aún así, jamás critica el adulterio de Natalia, mientras que le reprocha a Gerardo que no la haya perdonado.

Aunque hay una reincidencia en ciertos tópicos, desarrollados en otras novelas de la autora, son distintos por la preponderancia que alguno de ellos adquiere. Puede afirmarse que en *Un traje rojo para un duelo* aparecen casi todos, o por lo menos los primordiales: la muerte, el conflicto de identidad producido por el origen (español) de la protagonista, el adulterio, el amor irrealizable y, sobre todo, la violenta persecución del mal al bien, que llega hasta las últimas consecuencias, destruyendo lo bello y bueno a causa de un odio las más de las veces gratuito. Todos estos temas no son sólo referentes comunes, sino que deben ser entendidos dentro del contexto y la ideología de la escritora. La idea de la muerte, por principio, no es estrictamente católica, pues no se cree en un Paraíso como tal; tampoco podría decirse que corresponde con el concepto indígena, o con alguna cosmovisión en particular; no es algo temible, ni tampoco un desenlace irremediable; más bien es el único mecanismo de fuga posible dentro de la realidad material, a la que los personajes no pertenecen; es el comienzo de otra vida, a la que estos personajes, en cambio, aspiran. Esta idea no es tan clara en los textos que consideramos anteriores a *Un traje rojo para un duelo*, salvo quizá en *Un hogar sólido*, pero sí es evidente en los posteriores, como *Testimonios sobre Mariana* o *La casa junto al río*. En ésta última historia, el conflicto producido por el origen incierto de la protagonista ocupa el primer plano; si en la novela que nos ocupa Irene insinúa que gran parte de las diferencias que la hacen sentir ajena a su entorno y a su familia paterna provienen de esta distinción, en *La casa junto al río* la protagonista enfrenta un proceso de búsqueda de identidad, no exento de vicisitudes y tragedias. Los temas del adulterio y el amor irrealizable son prácticamente inseparables; la línea común es simple: una mujer joven le es infiel a su esposo con un hombre de quien debe separarse, o con quien simplemente nunca puede reunirse. A partir de ese momento debe sufrir la espera por el amor lejano –casi siempre vana-, y la tortura y persecución de su marido, quien no le perdonará nunca el adulterio. El amor se encuentra siempre idealizado, y también pertenece a un mundo distinto, por ello no puede sobrevivir en este. Esta sencilla trama se encuentra casi en todas las novelas, pero es destacable en *Testimonios sobre Mariana* y en *Reencuentro de personajes*. En *Un traje rojo para un duelo* esta historia apenas se sugiere, pero su importancia es capital, pues la infidelidad de Natalia es lo que produce la agresión constante de Gerardo; según nos cuenta Irene, su madre no escapó con Juan –su

amante-, por miedo a perderla a ella, aunque no ha dejado de contar los años que faltan para que su hija sea mayor de edad, y pueda reunirse con él.

En la novela que analizamos en el presente trabajo aparecen, además, dos motivos que tienen –como en ninguna otra narración de la autora- una importancia sobresaliente. El primero de ellos es el de una madre y su hija rechazadas por el padre de ésta. La relación existente entre Gerardo y Natalia, y entre Gerardo e Irene, es prácticamente igual. No podría decirse que el padre sienta el aprecio que debería ser natural hacia su hija, por el contrario, la trata como a una extraña. Cuando nota la rebeldía de la protagonista, comienza también a perseguirla, como lo ha hecho con su madre. Por otra parte, la protagonista es una joven inocente que enfrenta por primera vez la experiencia de la maldad humana; Irene, obligada a permanecer en una casa ajena, tiene que sufrir interrogatorios, prohibiciones y humillaciones, de parte de su propia abuela. Esta situación acelera su maduración, al romper con la idea que había tenido del mundo hasta entonces. Ambos temas se tratarán también en *Inés*, con la diferencia de que en éste texto, de los últimos que Garro produciría, el ambiente es distinto, plagado de violencia y paranoia, aunque es cierto que es la novela que mayor relación guarda con la que en este estudio nos ocupa.

El único tema que tiene la misma importancia, aunque distinta presencia, en todos los textos producidos por Garro, es el de la crueldad. Siempre existe una constante tensión entre una fuerza hostil y su víctima, que no tiene escapatoria posible. La crueldad aparece desde las primeras obras de la autora, pero cobra mayor importancia en las últimas, en donde no hay esperanza posible y todo es desdicha, lo cual las hace no sólo repetitivas, sino asfixiantes; los personajes viven en situaciones cada vez más extremas, perseguidos por enemigos reales o imaginarios, expulsados de algún lugar, escondiéndose por causas misteriosas incluso para ellos. Ejemplos de esto son *Andamos buyendo*, *Lola* o *Y Matarazo no llamó*.

Después de esta revisión –y revaloración- de la obra de Garro, podemos considerar que la importancia de *Un traje rojo para un duelo* es mayor a la que se la había atribuido anteriormente, por tratarse de una de las primeras novelas de la escritora, en la que comenzaron a surgir los rasgos primordiales de su ideología y escritura, por lo cual su estudio es fundamental en la construcción de una poética garriana.

### 3.- EL ANÁLISIS DE LA NOVELA Y LA REPRESENTACIÓN DEL MAL

#### 3.1.- Nociones preliminares

En términos generales, puede decirse que el estructuralismo -como su propio nombre lo estipula- revisa las estructuras, partiendo del estudio de las relaciones subyacentes entre los elementos de éstas, que son las que producen el significado. Enfocado básicamente a la observación de estos elementos, en sus orígenes, este método dejaba un poco de lado el contenido en sí del fenómeno que analizaba, fuese un poema, un mito o una simple oración; lo que realmente captaba la atención de los estructuralistas era descomponer el objeto de su análisis en elementos mínimos y desentrañar los mecanismos mediante los cuales estos elementos se relacionaban para formar la estructura. De esta manera, podían asimismo comparar esta estructura con otras similares, incluso de épocas, culturas o lenguas diferentes, pues dentro de este enfoque, en tanto se conserve la estructura de las relaciones internas, las unidades que la conformen son perfectamente reemplazables. Por ejemplo: hemos visto que la estructura básica de cierto tipo de cuento de hadas (prohibición-obediencia-castigo) puede revestirse de diversas formas, pero será siempre la misma: es indistinto que la infractora sea la Bella Durmiente, o Caperucita Roja, que le prohíban entrar a cierta habitación del castillo o desviarse de su camino en el bosque, o que sea hechizada o devorada por un lobo, si se reduce el relato a sus elementos más simples y se observa simplemente la forma en que éstos se relacionan, observaremos que la estructura profunda ha permanecido intacta.

Teóricamente, el estructuralismo se funda con la publicación del *Curso de lingüística general* (1916), de Ferdinand de Saussure, cuyos conceptos y métodos influirían en otros estudiosos de la lengua, para trasladarse más tarde al análisis literario. Saussure consideró el lenguaje como un sistema de signos, cuyo estudio podía ser sincrónico -como sistema en un momento determinado- o diacrónico -a lo largo de su desarrollo histórico-. Estableció que cada signo lingüístico estaba constituido por un significante (un sonido-imagen o su equivalente gráfico) y un significado (es decir, el concepto al que representaba). La relación entre estos dos componentes era -para Saussure- arbitraria, pues se trataba de un acuerdo convencional de tipo cultural, social e histórico. Dentro del sistema, cada signo tiene significado sólo en virtud de su diferencia con otros; no importa cómo se modifique el significante, siempre que conserve su diferencia frente a los demás. Por último, Saussure

establece la dicotomía lengua/habla, conceptos que corresponden a la estructura objetiva de los signos y a su realización concreta, respectivamente; para él, lo que debía estudiarse era, por supuesto, la primera.<sup>1</sup> La perspectiva de Saussure influyó en otros estudiosos del lenguaje, entre ellos los formalistas rusos. A pesar de que éstos teóricos no eran precisamente estructuralistas, coinciden con Saussure en que consideran "estructuralmente" los textos literarios, y restan atención al significado -o al referente externo- para examinar al signo como tal, y fue un formalista ruso – Jakobson- quien aportó el eslabón más importante entre ambas corrientes, al establecer, en primer lugar, que la poética era una parte de la lingüística, en la cual podía observarse al signo separado de su referente, con lo cual el signo obtenía cierta independencia y se convertía en un valor en sí mismo; por otro lado, Jakobson aporta un esquema de comunicación que encierra seis elementos: emisor (quien la dirige), receptor (quien la recibe), el mensaje (lo que se dice), el código (la clave que hace el mensaje inteligible), el contacto (el medio físico a través del cual se establece la comunicación) y el contexto (la situación a la que se refiere el mensaje). Cualquiera de estos elementos puede, en alguna situación en particular, ser predominante, orientando la comunicación hacia una función del lenguaje en particular. Así, cuando la comunicación se enfoca desde el punto de vista del emisor, la función es emotiva, pues busca un estado de ánimo; si se enfoca desde el punto de vista del destinatario es conativa, pues espera un resultado; si se centra en el contexto, es referencial; si prioriza al código, es metalingüística y, si se orienta hacia el contacto propiamente dicho, es fática; finalmente, cuando el mensaje es el elemento más importante de la comunicación podemos decir que predomina la función poética.<sup>2</sup>

El puente entre el formalismo y el estructuralismo moderno fue construido por los miembros de la escuela lingüística de Praga, que sistematizaron las ideas de sus predecesores dentro del marco teórico aportado por Saussure, dando como resultado la consideración de los poemas como estructuras funcionales cuyos significantes y significados se regían por un conjunto de relaciones internas, con valor en sí mismos y no necesariamente ligados a su referente externo.<sup>3</sup>

Esta separación entre el texto y el mundo al que representa pudo llevarse a cabo con base en la idea de Saussure sobre la arbitrariedad del signo lingüístico. Los conceptos anteriores fueron aplicados también al análisis de textos narrativos. El precursor en este tipo de estudios fue el antropólogo francés Claude Levi-Strauss, quien estableció que todos

---

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, México, Fontamara, 1998.

<sup>2</sup> Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, F.C.E., 2002, p.122.

<sup>3</sup> Eagleton, *Ibid.*, p.123.

los mitos existentes no eran más que variaciones de cierta cantidad de temas básicos y de ciertas estructuras. Levi-Strauss redujo los mitos a sus unidades constitutivas más pequeñas ("mitemas"), que adquirirían significado al combinarse entre sí mediante un conjunto de relaciones subyacentes -una especie de gramática particular-.<sup>4</sup> Vladimir Propp adoptaría más tarde este modelo en su *Morfología del cuento* (1928), obra en la que reduce todos los relatos folclóricos a siete "esferas de acción" y a treinta y un elementos fijos o "funciones", que se combinan, en cada relato, de una manera específica.<sup>5</sup> Greimas realiza una mayor abstracción al introducir en su *Semántica estructural* (1966) el concepto de actante, reduciendo las esferas de Propp. Todorov, por su parte, intenta un análisis similar del Decamerón, en el cual los personajes funcionan como sustantivos, sus atributos como adjetivos y sus acciones como verbos, de modo que cada historia puede leerse como una oración amplia cuyos elementos se combinan en formas diversas. A partir de la publicación del *Análisis estructural del relato* (1966), las aportaciones de éstos y algunos otros teóricos, como Claude Bremond, Gerard Genette y Roland Barthes, van dando forma a lo que ahora se conoce como narratología, resultado de la evolución de estas propuestas a partir de los trabajos de Propp.<sup>6</sup>

A través de su evolución, la narratología ha adquirido nuevas perspectivas; algunas de ellas siguen siendo estrictamente estructuralistas -es decir, atentas más a la forma que al contenido- mientras que otras intentan ser un análisis lógico de éste, prestando poca atención a su vía de transmisión. Por tanto, puede decirse que hay, por lo menos, dos tipos de narratología: una temática, que analiza principalmente la historia narrada, y otra formal, que considera al relato como modo de representación del contenido narrativo. Dentro de esta perspectiva teórica, el relato como texto está constituido por tres aspectos principales: en primer lugar, la historia o contenido, es decir, la serie de acontecimientos inscritos en un tiempo y un espacio que se proponen como reales -independientemente de su grado de referencialidad extratextual- y que se ordenan dentro de la memoria del lector de manera lógica, aunque su disposición dentro del relato sea distinta. Esta organización de la información narrativa constituye el segundo aspecto del relato: el discurso, que es la presentación concreta de la historia. Finalmente, el tercer aspecto es el acto de la narración, puente que comunica al narrador, al universo diegético y al lector, y proporciona la situación de enunciación propia del modo narrativo. Estos tres aspectos se encuentran intrínsecamente ligados, sin embargo, según Genette, el único que se presta al análisis

---

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 128.

<sup>5</sup> Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 1999.

<sup>6</sup> Roland Barthes, et al, *Análisis estructural del relato literario*, México, Ediciones Coyoacán, 1998.

textual es, obviamente, el del discurso.

En la impresión que el lector recibe del mundo narrado -por usar el término de Pimentel- se funden los factores de la historia y del discurso. El discurso transmite materialmente una versión organizada de los elementos a partir de los cuales la historia se construye como algo significante, concebible y, sobre todo, verosímil, pues la información narrativa que nos permite ubicar el relato dentro de un tiempo y un espacio en el cual residen acontecimientos, personajes, objetos y posturas ideológicas, debe ser posible -si bien, no siempre probable- dentro de la realidad humana extratextual, para alcanzar un grado necesario de inteligibilidad. Si, como hemos mencionado, la historia es una serie de acontecimientos interrelacionados y no solamente un conjunto de ocurrencias aisladas, la dicha serie ha de presentar una doble organización temporal: por una parte, el orden cronológico natural y consecuente de los eventos y, por otra parte, la configuración que se les da, orientada siempre por una finalidad estética o significante. Así, la historia no es sólo una simple sucesión de eventos, sino una figura compuesta, determinada por un proceso previo de selección de información y organización de la misma, es decir, el autor elige no sólo lo que narra, sino el modo en que lo hace, y los recursos estilísticos y retóricos a los que acude para relatar los acontecimientos. El presente análisis, por tanto, ha de revisar separadamente el plano de la historia -es decir, los sucesos que dan forma al relato y constituyen su materia prima- y el plano del discurso -el vehículo mediante el cual se nos da conocimiento de estos sucesos-.

### **3.2.- El plano de la historia**

El papel principal, en un texto narrativo, lo desempeñan las acciones de sus personajes, que son las funciones o unidades de sentido que dan forma a la historia. De hecho, reduciendo las acciones principales de la novela a oraciones simples pueden obtenerse las líneas generales de su argumento. Estas proposiciones mínimas, que son las unidades morfológicas del relato, reciben el nombre de funciones y se clasifican en dos grandes grupos: las distribucionales, que se relacionan con elementos del mismo nivel y las integrativas, que se relacionan con elementos de nivel diferente. Las primeras se combinan de forma sintagmática, constituyendo el eje del relato. Se dividen, a su vez, en dos tipos: a) los núcleos, correspondientes a los llamados verbos de acción, que "verdaderamente han tenido lugar"; y b) las catálisis, que ocupan el espacio narrativo entre los nudos y son acciones puramente discursivas - es decir, verbos de cualidad o estado, o verbos de acción

en modo hipotético- o bien, acciones menudas que detallan a las acciones principales.

Los nudos, al encadenarse, dan forma a un proceso compuesto necesariamente por tres momentos: 1) la apertura de una posibilidad (ya sea de una conducta que se puede llevar a cabo o de un acontecimiento que puede preverse), 2) su realización y 3) su clausura, con la obtención de un resultado -positivo o negativo-. Por tanto, cada nudo inaugura, mantiene o cierra una posibilidad de continuación en el relato, y cumple una doble función, pues es consecutivo en el sentido cronológico, es decir, estrictamente temporal, de los sucesos de la historia, y es consecuente en el sentido lógico, pues mantiene con los otros nudos una relación de causa - efecto, aunque estas relaciones no son necesariamente lineales, pues como hemos mencionado, es el autor quien decide la disposición de la información en el discurso.<sup>7</sup>

El conjunto de los nudos es el resumen del desarrollo de la acción, el armazón o esqueleto del relato. Aplicando esta reducción a *Un traje rojo para un duelo*, obtenemos la siguiente sinopsis: Irene -protagonista y narradora- es llevada por Gerardo, su padre, a pasar los días en casa de Pili, su abuela paterna, durante la agonía de su abuelo materno, Antonio. En esa casa, Irene se siente vigilada y presa; poco a poco va descubriendo ciertos secretos familiares y comienza a reflexionar acerca de la situación y a observar el comportamiento de cada uno de los miembros de la familia. Estas cuestiones y la constante hostilidad de su familia paterna hacia Natalia, su madre, le producen confusión y extrañeza. Cuando Antonio muere, Pili y Gerardo intentan consolar a Irene con la promesa de una fiesta y un traje, sin embargo, esta repentina amabilidad sólo disfraza sus intenciones de perseguirla a ella también. Con esta serie de eventos se inicia el acecho de Pili hacia Irene que, a juzgar por el desenlace de la novela, se prolongará indefinidamente a lo largo de su vida

El primer paso del análisis del relato es dividirlo en unidades de sentido de las cuales las acciones, en la sucesión que ofrecen en el discurso, constituyen la intriga, y dicha intriga, reordenada conforme a una lógica y una cronología canónicas, constituye la fábula. Simultáneamente es posible hallar y contrastar ambos órdenes; por otra parte, de la visión total de la novela que se obtiene a partir de su división en unidades mínimas, podemos inferir su sentido total, el significado que generan estas unidades en conjunto, sintetizando la información en un nivel más global, que permite conocer el asunto principal del texto. Considerando solamente las acciones principales de la novela que nos ocupa, podemos decir que el orden de composición no difiere del orden cronológico natural, ya que los

---

<sup>7</sup> Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM – Siglo XXI, p. 34-39.

eventos de la historia se suceden lógicamente y temporalmente tal como están relatados. Sólo al final de la novela notamos que el presente de la narración es posterior al de los hechos narrados y, al integrar toda la información obtenida en el desarrollo de la diégesis, podemos configurar el antecedente y el contexto de lo que se narra: desde los orígenes de ambas familias, el matrimonio de Natalia y Gerardo, sus conflictos conyugales, la infancia de Irene y la incansable agresión de Pili y Gerardo hacia Natalia. Esta visión panorámica nos permite notar que el episodio que se nos presenta en la novela -breve, en comparación con los sucesos antecedentes y consecuentes que se resumen- representa la transición del personaje de la infancia a la madurez, resultado de este conjunto de experiencias que le llevan a reflexionar profundamente acerca de la lucha constante del bien contra el mal. Este es el tema principal de la novela; es por ello que la atención de la narradora se centra en este episodio en particular y relega el resto, es decir, los años anteriores y posteriores, a un segundo plano.

Por otra parte, las catálisis son extensiones descriptivas que se desarrollan a lo largo del relato; son, por su propia naturaleza, inseparables de los nudos. Suprimirlas no alteraría el curso de la historia, aunque modificaría el contenido del discurso. Para Barthes, pueden ser reductivas -si resumen la temporalidad de la historia dentro del discurso, alterando la duración, cuando se trata de un resumen, o la frecuencia, como en el caso de los relatos iterativos, que narran una sola vez lo ocurrido varias veces -, o expansivas, cuando el discurso ocupa un espacio mayor al equivalente a la temporalidad de la historia, afectando la duración (cuando se realiza una pausa), el orden (al hacer saltos temporales, de retrospectiva o anticipación) o la frecuencia (introduciendo el relato clasificado como repetitivo, que narra varias veces lo ocurrido una sola vez).<sup>8</sup> Llama la atención en nuestro objeto de estudio el predominio de este tipo de unidades, lo cual hace que el desarrollo de la historia pierda cierto dinamismo, pues cada acción menor de la protagonista -como esperar en el sillón, mirar a su abuela o acostarse a dormir- es ligada a la siguiente por la presencia de una extensa catálisis. Profundizando en lo anterior, podemos observar, por ejemplo, el principio de la novela se encuentra constituido por algunas acciones menores, cuya importancia dentro de la trama ciertamente no es fundamental, pero que al ser acciones "reales" (y no subjetivas, o pertenecientes a un tiempo distinto del de la narración) constituyen los primeros nudos de la novela, los cuales -eliminando las catálisis- podrían resumirse de la siguiente forma:

---

<sup>8</sup> Barthes, *Op. Cit.*, pp. 10-17.

- 1.- Pili sale del comedor mientras Miguel advierte a Irene que se cuide de ella.
- 2.- Irene agradece el consejo.
- 3.- Pili regresa y pregunta a los jóvenes qué es lo que traman;
- 4.- Ellos responden temerosos.
- 5.- Pili se sienta y fuma.
- 6.- Miguel pide permiso para ir al boliche.
- 7.- Pili lo ignora.
- 8.- Miguel insiste.
- 9.- Pili niega el permiso y le comunica sobre la agonía del abuelo Antonio.
- 10.- Irene confirma lo dicho.
- 11.- Miguel pide disculpas.
- 12.- Miguel se va.

Estos serían los doce primeros nudos de la novela, que podrían resumir un diálogo sencillo (el equivalente teatral de una escena corta); sin embargo, esta secuencia ocupa técnicamente cuatro páginas<sup>9</sup>, debido a las extensas catálisis, que caracterizan el resto de la obra. La mayor parte de éstas corresponden a reminiscencias u observaciones que la protagonista hace, contextualizando los sucesos corrientes al explicar su causa, o por lo menos sus antecedentes. Continuando con el mismo ejemplo, entre los nudos cinco y seis se extiende una larga catálisis, que quizá en el tiempo de la acción sólo corresponda a un breve silencio de los personajes, pero que es significativa por lo que nos comunica acerca de los antecedentes del relato:

**Mi abuela se sentó frente a nosotros y fumó, aspirando el humo del cigarrillo con delicia.** No me gustaba verla: (...). Me preocupaba la idea de descender tan directamente de aquel ser extraño. (...) Miguel y yo sabíamos lo que encerraba Pili y cuáles eran sus designios. "Donde ella entra hace ¡así! y destruye todo", había dicho Miguel juntando los puños y luego separándolos con violencia, como si diera un golpe preciso con ambos codos. La sangre común que corría en nosotros nos capacitaba para saber quién era mi abuela Pilar.

Los dos le temíamos; estábamos seguros de que ocultaba secretos horribles

---

<sup>9</sup> Elena Garro, *Un traje rojo para un duelo*, México, Castillo, 1996, pp. 7-10.

y en su presencia permanecíamos quietos y tratábamos de esbozar una sonrisa. Por mi madre supe que mi abuelo paterno, Gerardo, la llamaba la Tortuga, y por la hermana de mi abuela, Angustias, que éste se había suicidado. La tía Angustias me relató el suicidio de mi abuelo con voz de sibila, y durante mucho tiempo tuve sueños atroces. Pregunté varias veces: "¿Y cómo murió mi abuelo Gerardo?" Pili levantó los ojos: "En ese accidente... ¿por qué lo preguntas tantas veces?" Mi padre repitió: "En un accidente..." (...) Ese mismo día, mi abuela se acercó cuando se fue su hermana, me lanzó una mirada, fumó y exclamó en voz alta:

- ¡Pobre Angustias, siempre me tuvo envidia y siempre odió a Gerardito! No creas nada de lo que te diga.(...) Me quedé desconcertada. Era imposible descubrir quien mentía; (...). Mi madre permanecía paralizada de terror frente a mi abuela, (...). Su terror la conducía al desastre y con la mirada vaga veía caerle encima el mundo sin hacer un solo movimiento de defensa. (...) Ahora Miguel había dicho: "Pobre tía Natalia!", y entre él y yo se estableció una corriente de afecto. Los dos sabíamos, pero los dos debíamos callar.

**-¿Podemos ir a jugar al boliche?- preguntó Miguel con voz tímida.** <sup>10</sup>

Es a través de estas amplias catálisis que conocemos a todos los personajes y comprendemos la dimensión de las circunstancias; sin ellas, la novela aún sería una historia de transición, pero perdería mucha de su tensión -la cual compensa, en gran medida, la lentitud en la exposición de la trama-, así como el sentido profundo de su reflexión en torno al mal. Además, a pesar de que las catálisis no añaden nada al argumento en el sentido estricto, mantienen la atención del lector, al brindar poco a poco la información que requiere para comprender el sentido de la acción principal. Por ello, podría decirse que la acción principal -es decir, la espera durante la agonía y muerte del abuelo, y sus consecuencias-, que se lee a partir de los nudos, se apoya fundamentalmente en las catálisis -que dan cuenta de los antecedentes familiares de Irene-, y no a la inversa, como suele suceder; así, las acciones menores cobran otro tipo de importancia.

Observemos, por ejemplo, el siguiente fragmento, donde es notoria la extensión de las catálisis al señalar nuevamente con negritas las acciones -evidentemente menores- que corresponden al presente de la narración:

**Giré alrededor de la plazoleta;** cerca de la casa de mis abuelos me sentía segura.

---

<sup>10</sup> Garro, *Ibid.*, pp. 7-9. Se observa en el ejemplo la amplitud de la catálisis, aún resumida, y su posición entre los dos nudos, señalados con negritas.

El miedo me lo producía Natalia, alerta siempre a enemigos imaginarios. En cambio, yo temía las represalias de mi padre. Yo lo conocía mejor y la inconsciencia de Natalia me daba vértigo. Desde la aparición de Juan esperaba la respuesta de mi padre y sabía que ésta iba a ser terrible, por eso le aconsejé en aquella tarde lejanísima que huyera con él; estaba aún a tiempo, pero ella prefirió quedarse conmigo. De una manera que no puedo explicar siempre supe de su infelicidad profunda. Gerardo nunca la quiso: (...). Yo sentía una compasión extraña por mi padre; sus manos eran débiles y pequeñas y delante de los poderosos tartamudeaba siempre. No amaba a Natalia, pero sin ella se sentía perdido. (...) durante meses Natalia se negaba a salir a la calle o a recibir a la gente que inundaba mi casa. (...) **Vi los montones de basura que se acumulaban en la plazoleta** confundidos con el lodo dejado por la lluvia, (...). (...), y recordé aquella tarde misteriosa y terrible. Mi madre acompañó a Gerardo hasta la puerta, después envió a los criados fuera; entonces, me dio las pastillas y abrió el gas. Recordé que el criado nos despertó a bofetadas. Unos minutos después llegó mi padre. (...) Era una lástima que aquella tarde de mis siete años no hubiera tenido el final buscado por Natalia, (...). **Sorprendí a Cuca, la criada de mi abuela, rondando los árboles en mi busca y corrí a un callejón.**

Si considerásemos solamente las acciones "reales", es decir, girar alrededor de la plazoleta, ver la basura y encontrar a Cuca la criada, este fragmento no tendría mayor importancia dentro de la trama que el de constituir una rebeldía que le producirá a Irene un regaño y ciertas represalias por parte de su abuela, una parte mínima de las hostilidades que apenas comienzan dentro de la historia. Sin embargo, las reflexiones de Irene durante este recorrido por las afueras de la casa de Pili nos ayudan a contruir un contexto que da a toda la novela su significado ulterior.

En cuanto a la cuestión temporal, predominan en el relato las catálisis expansivas, pues algunos segundos de reflexión de la protagonista pueden ocupar varias páginas, en las cuales se introducen diversas analepsis, lo cual también se ilustra con el fragmento anterior. Por otra parte, también encontramos algunas catálisis reductivas, pues hay noches o semanas enteras de la espera de Irene en casa de Pili que simplemente se omiten, por estar completamente vacías de otra cuestión que no sea estrictamente la espera misma; así, largos periodos pueden resumirse en frases como: "pasé la mañana sentada en el cuarto de comer" (p. 25); "pasaron dos semanas idénticas y yo sentí que empezaba a volverme loca"

(p. 47). Es común, por ejemplo, que las noches se resuman casi siempre con la frase "no pude dormir" o "dormí muy mal" (pp. 25, 45, 67, 76). Además de estos resúmenes, llama la atención que, en las últimas secuencias de la novela, cuando se nos revela que todo el relato está hecho en retrospectiva por una Irene no sabemos cuántos años mayor, que dice haber sufrido las funestas consecuencias de lo sucedido, se reduce en unas cuantas frases una cantidad indeterminada de años, y se esboza lo que pudo haber sucedido, aunque no se determina completamente:

Nunca imaginé que mi investigación resultaría tan peligrosa, por eso la empecé sin ningún miedo... Ahora sé que Pili se cobró con sangre y tengo miedo. Estoy bien escondida y ellos me buscan; pienso que darán conmigo aunque ando de mendiga. Han muerto mis amigos, pero yo tengo la hermosa espada de la verdad. ¡Ya no investigo! Lo sé absolutamente todo, y los secretos que descubrí son espantosos. El hedor de la casa de Pili se ha extendido como una mancha de aceite por el mundo, pero esta flor pequeña y verdadera que poseo es inmortal, y por ella ya ha corrido sangre. De esa sangre pura nació ella y es tan visible e invisible como la verdad a la que sólo niegan o disfrazan los cómplices de la mentira. No sé qué sucedió con aquel famoso traje rojo para un duelo, pero sí sé que para mí se convirtió en una espada flamígera, y que su resplandor iluminó las tinieblas en las que me hallaba. (p.90)

Después de esta reducción temporal, Irene retoma los sucesos de la trama, para relatar el desenlace del episodio principal, que es también marcadamente catalítico, pues es solamente la llegada amenazante de Pili al departamento de Natalia, ante los ojos temerosos de Irene. El texto finaliza -además- con una frase que funciona también como catalisis: "Todavía no me repongo de aquel siniestro asunto..."

En cuanto a las unidades integrativas podemos decir que, en contraposición con las distribucionales, son de naturaleza paradigmática, pues su sentido se capta al integrarlo en el total de la historia. Pueden ser clasificados como índices (indicios) o informaciones. Los índices son unidades semánticas que proporcionan los elementos necesarios para definir tanto a las personas como a los objetos que pueblan el relato. A partir de ellos podemos descifrar una atmósfera psicológica o ideología subyacentes en el texto y, sobre todo, nos permiten conocer a los personajes, tanto física como psicológicamente; la información que proporcionan puede ser explícita o bien, puede inferirse de las acciones mismas, algunos de

ellos sirven para deducir información adicional, que no siempre es tácita; además, este tipo de unidad puede ser mixta, pues una catálisis puede tener la misma función informativa que un indicio. Al realizar una retrospectiva indicial podemos obtener la descripción de cada personaje, sus relaciones con otros y su evolución a lo largo de la narración.<sup>11</sup>

Los abundantes índices hallados a lo largo de la novela que nos atañe son, en su mayoría, repetitivos, y aluden principalmente a ciertos aspectos. El primero de ellos es la caracterización física de los personajes, basada en unos cuantos rasgos en los cuales la narradora centra insistentemente su atención, como la estatura y la complexión. Todas las personas relacionadas con Pili y, por ende, con Gerardo, son pequeñas (el término que usa Irene casi siempre es "enanas"), obesas y presentan un rasgo de fealdad enfatizado por la narradora, como los "ojos de piedra" de la abuela, o la piel negruzca y los labios abultados del Gran Rioja. En contraparte, los personajes relacionados con Natalia son rubios, altos y atléticos. En segunda instancia, en lo que toca a la atmósfera psicológica, Irene alude al miedo siempre como la emoción predominante, junto con la sensación de que el tiempo no transcurre -implícita y explícita en todos los momentos de la historia- así como el temor constante ante un peligro inminente. De esto podemos encontrar múltiples ejemplos:

Me sentí en peligro. Los dos eran hostiles, compartían la mentira como lo habían hecho con Natalia, a sabiendas de que ambos mentían. Su juego era muy extraño y por primera vez les tuve casi tanto miedo como el que les tenía Natalia. (p.23)

O, en otra parte de la historia:

El cuarto de baño me producía terror: (...) Sabía que apenas intentara tomar la ducha de agua casi fría, el bicho iba a aparecer a grandes carreras para colocarse sobre los mosaicos. (...) Ese bicho era el testigo y el instigador de lo que sucedía. (...), el miedo de Natalia se me había contagiado y todas las personas me producían pánico. Ahora la palabra "pánico" estaba unida a mí para siempre. (pp. 47-48)

Sobresale también que en el desenlace de la novela Irene aún teme al daño que planea hacer Pili después de muerto Antonio: "(...), asustada ante la voluntad de poder de sus ojos de piedra, me pregunté: '¿Cómo vas a golpearnos ahora?'" (p. 91).

---

<sup>11</sup> Barthes, *idem*.

También se infiere, mediante los indicios, el contexto cultural y social de los personajes, así como una ideología imperante -en este caso la católica- que matiza la percepción que Irene tiene de las circunstancias: menciona la formación de su abuelo en un colegio de monjas, y su convicción de que "la Divina Providencia siempre provee". Además, relaciona la fecha de la muerte de Antonio con el día de San Miguel Arcángel, su "santo patrono". Paralelamente, su lectura de los cuentos de hadas y su formación religiosa le hacen concebir al mundo como el campo de batalla entre el bien y mal, donde los inocentes son perseguidos por seres gratuitamente malvados: "Tenían razón los cuentos de hadas: en las casas de las brujas malignas vivían seres perversos que originaban desgracias"(p. 47).

Podemos observar, por otra parte, que todos los personajes pertenecen a cierta categoría social, que los aparta en cierta medida de otros individuos. Esto se hace explícito en algunas ocasiones, por ejemplo: "(...) y vi a los grupos de pobres indios comiendo fritangas frente a puestos de comida atendidos por mujeres viejas, y mi vida era tan ajena a ellos que me resultaron irreales" (p. 20). En otras, se mantiene implícito en el factor de que ningún personaje tiene trato con personas ajenas a su familia, su servidumbre o un restringido círculo de amigos. El hecho de que los personajes se desenvuelvan en un micromundo aumenta la sensación de alienación de la realidad, acentúa la idea de encontrarse en cautiverio y, de alguna forma, guarda semejanza con los cuentos de hadas, a los que frecuentemente se alude en el texto, pues en dicho tipo de relatos, generalmente todo ocurre dentro de un espacio cerrado en el que actúa un número muy reducido de individuos. Aún dentro de este pequeño núcleo de actores existen distinciones, pues Irene distingue entre el buen gusto, el refinamiento y la sensibilidad ante la belleza y la cultura de su familia materna (Natalia domina varios idiomas, Antonio explica a su nieta "el lado oculto de las religiones", y la abuela aparece enfrascada de manera permanente en la lectura del *Paraíso Perdido*, de John Milton) y la vulgaridad de su familia paterna, carente de clase e interesada principalmente en inventar rumores y tener dinero.

Las informaciones, por otra parte, son las unidades integrativas que sirven para situar a las personas y objetos del relato dentro de un tiempo y un espacio que le brinden verosimilitud a lo narrado, construyendo la realidad interna de la historia y proporcionando un referente que le dé verosimilitud, pues aunque no sean reales, el lector debe aceptarlos -por la convención antes mencionada- como verdaderos. Al insertar el mundo narrado dentro del mundo conocido por el lector, pueden cumplir una función cultural o social determinada, con lo que añaden significación al texto, pues los objetos pueden funcionar

como agentes, como señales o como símbolos, por mencionar algunos ejemplos. Las informaciones pueden tener también una función indicial si consideramos que los gestos, lugares y objetos -como informaciones- pueden también contribuir a la definición de los personajes. Los espacios que aparecen en un relato pueden relacionarse con su significado de diversas maneras, ya sea sólo como referente cultural, o por analogía o contraste con los sucesos narrados. En cuanto a la temporalidad, puede servirnos como referente a partir del cual se infieran ciertos datos que se hacen tácitos en la historia (por ejemplo: es distinta la carga semántica que puede adquirir un fenómeno de esclavitud si lo que se narra transcurre en la actualidad o en el siglo XVIII). Este tipo de elementos en *Un traje rojo para un duelo* son escasos. Por principio nos encontramos con que la narración se inserta en un tiempo indefinido: sólo se sabe que la muerte de Antonio acontece un día de San Miguel Arcángel (29 de septiembre), cuando Irene tenía 14 años, pero desconocemos cuánto tiempo ha transcurrido a partir de ello, lo cual sitúa el relato en una especie de pasado remoto, en un tiempo indeterminado, asemejándose nuevamente a los cuentos de hadas clásicos, que nunca tienen una ubicación temporal determinada, sino que se sitúan vagamente con la fórmula lexicalizada de "érase una vez". Por otra parte, tampoco se sabe mucho acerca del lugar donde suceden los hechos; los exteriores son escasos, o nulos, y casi siempre indiferentes a la atención de Irene.

En contraste, los interiores, aunque no son descritos en detalle, cobran una inusitada importancia por ser prácticamente una extensión de los personajes: cada objeto que puebla la casa de Pili o de Natalia se relaciona no sólo con su físico, sino también con su psicología y sus acciones dentro de la historia. No es casual que los colores del departamento de la madre de Irene combinen a la perfección con el color de su piel y cabello, como no lo es tampoco que la casa de Pili sea baja, oscura y burdamente decorada. En la casa de Natalia imperan la armonía y la belleza, mientras que en su contraparte, el desorden se encuentra en cada rincón, y no hay ningún lugar en el que se pueda escapar a la vigilancia de algún enemigo. En la casa de Natalia todo es comprensible y verdadero, mientras que la casa de Pili esconde algo misterioso y sobrenatural.

En un nivel superior, el sintáctico, las funciones se encuentran organizadas según una lógica determinada no arbitraria, que corresponde a la configuración que el narrador da al relato. Esta sucesión construye el trayecto de los personajes de su estado inicial a su estado final, conformado básicamente por sus decisiones. En este sentido, las unidades mínimas, es decir, las funciones, se agrupan en unidades mayores, las secuencias, que son sucesiones de nudos relacionados entre sí. Una secuencia elemental -como macroestructura

o microrrelato- está compuesta al menos por tres macroproposiciones que representan las tres fases necesarias en un proceso: inauguración, realización y clausura. Cada una de estas macroestructuras contiene un proceso de transformación a través del cual un agente pasa de un estado o atributo a otro distinto; este proceso puede representar para el personaje un mejoramiento o una degradación, y puede ser etiquetado de acuerdo con su identidad narrativa, es decir, con su significado dentro del discurso.<sup>12</sup>

Para Cesare Segre, la sucesión de estas etiquetas construye otro esquema del relato que él llama modelo narrativo.<sup>13</sup> Al combinar las secuencias elementales se obtienen unidades mayores -secuencias complejas- que pueden ser clasificadas, según el proceso que representan, como secuencias de mejoramiento -cuando operan en sentido positivo- o de degradación -si operan en el sentido contrario-. Dentro de las secuencias, cada función representa una alternativa de elección en cuya dependencia están las consecuencias que de cada comportamiento deriven, por tanto, cada acción -como oportunidad de elegir- representa dentro del relato una posibilidad.

Este esquema es fundamental para conocer el contenido y el desarrollo de la historia dentro del discurso, por lo tanto se incluye a continuación aunque, por razones de espacio, los nudos menores han sido resumidos, dejando solamente las acciones significativas (hemos visto ya que las primeras secuencias, además de ser abundantes en catálisis, incluyen acciones del presente de la narración, que parecerían prescindibles por servir solamente como un apoyo para las reflexiones del personaje central). De este modo, en vez de incluir todos los nudos, se incluyen solamente las partes fundamentales en cada proceso (inauguración, desarrollo y clausura).

### **SECUENCIA 1.- Advertencia de Miguel / Pili no deja salir a Irene.**

I: Durante una ausencia de Pili, Miguel advierte a Irene que se cuide de ella.

D: Al regresar Pili a la sala, Miguel le pide permiso para llevar a Irene al boliche. Pili lo niega; Miguel insiste y Pili niega nuevamente, explicando que Irene se encuentra allí debido a la agonía de su abuelo materno, Antonio.

C: Irene confirma lo dicho por Pili; Miguel pide disculpas y se va.

---

<sup>12</sup> Beristáin, *Op. Cit.*, p.56.

<sup>13</sup> Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 23-24.

## **SECUENCIA 2.- Pili anima a Irene a salir.**

I.- Pili continúa mirando a Irene -sólo es interrumpida por la entrada de Pancho, el chofer- y le pregunta si va a seguir ahí sentada.

D.- Irene cuestiona a Pili sobre la muerte de su abuelo Gerardo y ella la compara con Cecilia; Irene calla y recuerda a su padre, mientras Pili insiste en preguntarle si va a hacer algo.

C.- Irene decide ir a dar una vuelta.

## **SECUENCIA 3.- Irene camina por las calles cercanas.**

I.- Irene camina por la calle.

D.- Se acerca al convento que antes fuera la casa de su abuelo Gerardo y hace preguntas a la monja, que no le permite pasar. Cruza la plazoleta mientras piensa en las circunstancias.

C.- Encuentra a Cuca -la sirvienta de Pili, se esconde de ella y decide volver.

## **SECUENCIA 4.- Pili acusa a Irene de haber salido sin permiso.**

I.- Irene regresa a casa de Pili.

D.- Gerardo la interroga acerca de su salida y Pili la acusa de haberse ido al boliche sin permiso. Irene reconoce el mecanismo de mentiras que usaban ambos para torturar a Natalia, su madre, y se siente amenazada, pues cree que ambos están locos.

C.- Irene pide irse a su casa.

## **SECUENCIA 5.- Primera visita a Natalia.**

I.- Irene duerme mal y espera a Gerardo en el comedor.

D.- Gerardo llega y van todos a casa de Natalia; Irene y Pili se acercan al abuelo moribundo, Pili intenta calumniar a Irene pero ella se defiende.

C.- Pili quiere irse y parte con Gerardo e Irene hacia el restaurante de su hermano Alfredo a quejarse de Miguel.

## **SECUENCIA 6.- El lanzamiento de Natalia**

I.- Al día siguiente llaman por teléfono a Pili para informar sobre el desalojo de Natalia; Gerardo decide llamar al Gran Rioja. Irene escucha la conversación.

D.- Irene huye a casa de su madre y presencia el lanzamiento de Natalia, y nota su indiferencia; escucha la conversación del Gran Rioja y el señor Mondragón. Gerardo y el Gran Rioja se van y Mondragón deja su tarjeta a Natalia.

C.- Lola anuncia que todos se han ido y Natalia sale; Irene y Lola hablan de la situación, hasta que Pancho llega a recoger a Irene.

## **SECUENCIA 7.- Irene espera noticias, preocupada por el lanzamiento**

I.- Ya en la casa, Irene vuelve a encontrarse con Pili, quien la cuestiona.

D.- Irene la ignora y vuelve a ocupar su lugar. Sigue una larga espera, mientras Pili la observa.

C.- Por la noche, Irene tiene noticias de su casa por una llamada de Lola, que le informa que Mondragón le dio a Natalia un plazo para defenderse, pero ella se niega.

## **SECUENCIA 8.- Primer enfrentamiento con Pili**

I.- A la mañana siguiente, Miguel va a casa de Pili a suplicarle que diga la verdad sobre la ida al boliche para que su padre lo perdone.

D.- Pili lo ignora, Irene la desafía y Pili intenta golpearla, ante lo cual Miguel la defiende.

C.- Irene la llama "enana", y vuelve a rebelarse yendo al boliche con Miguel.

## **SECUENCIA 9.- Huida de Miguel e Irene**

I.- Irene y Miguel caminan sin rumbo.

D.- Hablan sobre Pili, sobre la situación y sobre el Gigante, un insecto que habita el baño de esa casa, y del que ellos creen que está al servicio de la abuela.

C.- Por la noche, al no tener destino fijo, deciden ir a casa de Natalia.

### **SECUENCIA 10.- Segunda visita a Natalia: agonía de Antonio**

I.- Irene y Miguel llegan a casa de Natalia.

D.- Lola informa a Irene que el abuelo está grave; en otra habitación, el abuelo delira.

C.- Gerardo llega iracundo a recoger a Irene; ella es llevada a la casa de Pili, mientras que Miguel es dejado en la calle.

### **SECUENCIA 11.- Primer acecho del Gigante**

I.- Pili vigila a Irene mientras Gerardo come, luego, la envían a dormir nuevamente al sofá rojo.

D.- Irene intenta dormir pero la presencia del Gigante no la deja; al día siguiente, el bicho continúa vigilándola en el baño.

C.- Pasan dos semanas idénticas, con el constante acecho de Pili, Cuca y el Gigante.

### **SECUENCIA 12.- Angustias informa lo que ha ocurrido con Miguel**

I.- Gerardo lleva a Irene a dar una vuelta y comienza a cuestionarla.

D.- Exasperada por las preguntas de Gerardo, Irene decide no escucharlo y entra a casa de Pili, ahí, Angustias le informa lo que ha sucedido con Miguel -quien anda mendigando, pues su padre no lo recibe en la casa-, a escondidas de Pili.

C.- Irene vuelve al sofá rojo a esperar a Gerardo, y la vida continúa con la misma rutina.

### **SECUENCIA 13.- El anuncio de la muerte de Antonio**

I.- Una mañana llaman a casa de Pili para informar sobre la muerte de Antonio.

D.- Ante la festividad con que toman Pili y Gerardo la desgracia, Irene huye a casa de Natalia.

C.- En casa de Natalia, Irene ve a su abuelo muerto y a su familia materna.

#### **SECUENCIA 14.- Los arreglos del funeral**

I.- Irene, Natalia y Tomás salen a hacer los arreglos del entierro.

D.- Ya de vuelta en casa, Natalia es sorprendida por la visita de Pili y Gerardo; los corre de su casa mientras los agentes funerarios llegan y transportan al abuelo. Natalia sale a conseguir dinero y a la mañana siguiente va con Irene a limpiar la tumba familiar.

C.- De vuelta en casa, Portilla consuela a Natalia; Pili llama y saca a Irene del estupor con el que contemplaba el velorio.

#### **SECUENCIA 15.- El entierro de Antonio / Promesa de fiesta y traje para Irene**

I.- Pili, Gerardo y el cortejo fúnebre llegan a casa de Natalia

D.- El grupo parte fríamente al entierro; la ceremonia religiosa y el entierro transcurren con rapidez

C.- El grupo se deshace; aunque Irene desea quedarse con Natalia, Pili y Gerardo la chantajean con la promesa de la fiesta del lunes y la llevan a casa de Pili.

#### **SECUENCIA 16.- El hallazgo del traje rojo**

I.- Mientras Gerardo va a su oficina, Pili e Irene recorren tiendas; Pili se comporta cariñosamente e Irene se siente culpable.

D.- En la tienda de la francesa encuentran el traje rojo; Irene se lo prueba y sufre una metamorfosis, durante la cual se reconoce como una jovencita; Irene quiere ese traje, pero Pili regatea con la francesa por el precio.

C.- De vuelta en casa, Pili dice que será Gerardo quien autorice la compra del traje; Irene lo espera aunque Pili le ordena dormir.

#### **SECUENCIA 17.- La discusión sobre el traje**

I.- Gerardo llega al amanecer; durante el desayuno, Irene pide ir a su casa y Gerardo le promete que irán en la noche. Irene vuelve a esperar; durante la comida se aborda el tema del traje y Gerardo lo evade; Irene espera, reflexiona

sobre su vida, envidia la muerte de su abuelo y discute con Pili, que la cuestiona cuando la ve llorar.

D.- Por la noche Gerardo lleva a Irene a casa de Natalia; Irene se siente aliviada. Cenar en silencio y Gerardo saca el tema de la fiesta, que sorprende a Natalia y confunde a Irene.

C.- Gerardo decide irse; lleva a Irene a casa de Eusebio Corrales y posteriormente a casa de Pili.

### **SECUENCIA 18.- La humillación de Irene en la tienda de la francesa / Se rompe promesa del traje**

I.- Irene se ducha temprano, vigilada por el Gigante; Gerardo va a trabajar y Pili e Irene vuelven a ir de tiendas.

D.- Pili hace que Irene recorra otras tiendas aunque ella quiere ir a la de la francesa, por el traje rojo. Finalmente llegan allí, y Pili la humilla al regatear nuevamente el traje y calumniar a Irene delante de la vendedora.

C.- Por la tarde recogen a Gerardo y van a casa; Gerardo acepta pagar el traje si Natalia le ayuda a pagarlo.

### **SECUENCIA 19.- Tercera visita a Natalia**

I.- En casa de Natalia, Gerardo y Pili plantean el tema del traje.

D.- Gerardo y Pili repiten su juego de contradicciones; Irene llora, Natalia se reconoce en ella y corre a Gerardo y Pili. Gerardo la amenaza.

C.- Gerardo y Pili vuelven a fingir interés por Irene y se la llevan en contra de su voluntad, mientras ella piensa en el asunto del desalojo y el desamparo de Natalia.

### **SECUENCIA 20.- Segundo acecho del Gigante / Huída de Irene**

I.- En la comida, Pili provoca a Gerardo para que llame al Gran Rioja. Él lo hace, y ambos conciertan una fecha para el lanzamiento.

D.- Gerardo comenta sobre el intento de suicidio de Natalia y discute con Irene, que pide irse a su casa. Gerardo no la deja. Irene investiga la fecha del lanzamiento, se encierra en el baño y el Gigante escribe en la pared: "suicídate".

C.- Irene huye a casa de Natalia.

### **SECUENCIA 21.- Intento de Irene por salvar a Natalia**

I.- Irene llega a casa de Natalia y la encuentra apacible; la abuela le pregunta sobre la fiesta e Irene responde, con lo cual se cierra el tema del traje rojo.

D.- Irene llama al señor Mondragón varias veces, pero no lo encuentra. Al oscurecer comienza el rosario, dirigido por Pili, quien observa a Irene, amenazante.

C.- Al terminar intentan llevársela nuevamente pero Irene decide quedarse; Pili parte "envuelta en violencia".

### **SECUENCIA 22.- Justicia divina / Expectativa de una nueva amenaza**

I.- Irene decide interrogar a Natalia o a su abuela Margarita, pero no lo hace; en sueños sigue a su abuelo. En la comida recuerda el asunto del lanzamiento.

D.- Lola trae el periódico con la noticia de la muerte del Gran Rioja; Irene llama a Pili para preguntarle si cree en la justicia divina y ella la amenaza. Irene llama al señor Mondragón, quien les da una tregua para pagar la renta.

C.- A los pocos días Pili reaparece en la casa de Natalia e Irene se pregunta cómo irá a golpearlas esta vez.

A través de este esquema podemos notar claramente el desarrollo de la trama y del personaje principal, por lo cual es más claro el significado del relato en conjunto. Desde la primera secuencia Pili prepara una forma de agredir a Irene, empleando un mecanismo de contradicciones y mentiras que repetirá a lo largo de la novela. Por otra parte, al confrontar la división en secuencias con la anterior -es decir, la división en nudos- lo que habíamos mencionado anteriormente es aún más notorio: las catálisis tienen una importancia fundamental para la adquisición del sentido ulterior de lo narrado. Las secuencias 1-4 presentan la primera treta de Pili si nos referimos solamente a las acciones, pero en el nivel de las catálisis, nos dan todo el planteamiento de la novela, introduciendo el tema, la situación inicial, gran parte de los antecedentes de la familia e, incluso, sugiriendo mucho acerca del personaje de Pili con el código de apertura, es decir, la advertencia de Miguel: "Cuídate de esa hidra". Por otra parte, hay secuencias en las que Irene no hace más que

esperar mientras se plantea una interrogante, lo cual no añade mucho al avance de los sucesos, pero sí al significado de la narración, pues por lo general en estas secuencias encontramos datos que nos permiten construir el ambiente, confirmando lo anterior. Un ejemplo de ello son las secuencias 5 (donde la visita a Natalia sirve solamente para presentar al personaje y hacer un contraste con Pili y su casa), o la secuencia 7 (en la cual Irene espera noticias de su casa y describe la sensación que le produce estar en casa de Pili, donde el tiempo aparentemente no transcurre y todo le es hostil).

A partir de la secuencia 8 se anuncia la transición del personaje principal que, después de observar el comportamiento de su abuela y a pesar de sentir una profunda desaprobación hacia la inconsciencia de su madre, decide tomar partido por esta última, y rebelarse contra Pili. Esta transformación se verá determinada por dos sucesos importantes en el avance de la historia; el primero de ellos, la muerte del abuelo Antonio y todos los pequeños sucesos que le rodean (secuencias 13-15), pues a partir de este momento Irene concluye que todo lo bueno y bello -representado por Antonio- está condenado a perecer, vencido por el mal, y concibe la muerte como una liberación. El segundo suceso trascendental es el episodio del traje rojo (secuencia 15- 19) que, incluso, sirve para dar título a la novela; a partir de la promesa que hacen Gerardo y Pili de llevarla a una fiesta y comprarle un traje, Irene vive la primera ilusión de su adolescencia; al encontrar el traje de seda rojo y probárselo, Irene descubre ante el espejo que, sin el uniforme de colegiala, ya no parece una niña. Por ello, al romper la promesa, y humillarla del modo en que lo hacen, Irene experimenta una maduración forzada por el descubrimiento de la maldad, y no por la ilusión de aquella primera fiesta. A partir de esta cadena de acontecimientos, Irene decide con más firmeza luchar contra Pili y defender a Natalia del intento de Gerardo de lanzarla de su departamento. Los esfuerzos de Irene para evitar esto no son del todo necesarios, pues la muerte del Gran Rioja (22) impide que el desalojo se lleve a cabo. En esta secuencia final por primera vez Irene y Natalia salen avantes de las trampas de Pili, por intercesión divina - o al menos así se menciona-. Sin embargo, en la catálisis que se realiza sobre lo que sucedió posteriormente se nos informa que la cuestión no terminó ahí, sino que las agresiones de Pili continuaron y que, incluso, "corrió sangre". Irene "anda de mendiga" y confiesa no haberse recuperado todavía del siniestro asunto, aunque es incierto si se refiere de forma específica a esa primera vez que se quedó en casa de su abuela Pilar, a la muerte de su abuelo Antonio, a la negación del traje, o de forma general a todos estos sucesos que propiciaron su maduración, lo cual le puede dar un sentido general a la novela, si consideramos que la visión de la narradora es aún pueril en ciertas cosas.

Por otra parte, desde la perspectiva de los personajes como actantes, las funciones en tanto que acciones pueden observarse y tipificarse dentro de los tres tipos más generales de relación, que Todorov determina y más tarde retoma Greimas, esto es: desear, comunicar y luchar.<sup>14</sup> A partir de la consideración de que la función de las acciones desempeñadas por un personaje varía en dependencia de la perspectiva que se adopte, Greimas implementa el sistema de matrices actanciales, que consta de seis clases de actores o actantes, que se agrupan en pares por oposición, y que son equivalentes a funciones gramaticales, de acuerdo con los tres ejes semánticos mencionados anteriormente, es decir, el deseo, la comunicación y la lucha, organizados en una relación sintagmática doble, representada de la siguiente manera:

sujeto- objeto: relación de deseo;

destinador-destinatario: relación de comunicación;

adyuvante-oponente: relación de participación en la lucha.<sup>15</sup>

Cada personaje puede ser el agente en ciertas secuencias y a partir de ciertas perspectivas, pues hay una matriz por cada personaje, en la cual éste puede ser el sujeto, incluso si se trata de un personaje secundario. Por otro lado, cada posición en la matriz puede ser ocupada por un personaje distinto, aunque un solo personaje puede cubrir más de una categoría actancial, ya sea sucesivamente, simultáneamente, o de forma variable, en dependencia de las perspectivas, pues una misma secuencia puede tener diferentes estructuras si se construye en función de los diferentes personajes involucrados en ella.<sup>16</sup> Este sencillo instrumento de análisis nos proporciona el esquema de relación y acción de los personajes, sin embargo, deja fuera su psicología, al proporcionar solamente los rasgos de su comportamiento. En *Un traje rojo para un duelo* no es necesario realizar una matriz actancial por cada personaje o por cada secuencia, pues básicamente hay cuatro actantes fundamentales, que mantienen sus mecanismos de acción prácticamente intactos a lo largo del relato, y son Irene, Natalia, Pili y Gerardo; incluso podría afirmarse que, entre los cuatro, los dos principales son Irene y Pili. Analizando los tipos generales de relación que se establecen entre los personajes de la novela, podemos deducir, a grandes rasgos, lo que se expone a continuación.

A lo largo de la historia, Irene manifiesta dos deseos predominantes; el primero de

---

<sup>14</sup> Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en Barthes, *Op. Cit.*, p. 172.

<sup>15</sup> A.J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1966, p. 263-284.

<sup>16</sup> Idem.

ellos es conocer la verdad respecto a su familia. Por ello interroga a Angustias, Pilar y Gerardo, intenta investigar acerca de la familia de su padre espiando la habitación vedada en la casa de Pili y yendo al convento que fuera la casa de su abuelo paterno; de hecho, en el desenlace de la novela dice que ha logrado conocer la verdad, pero que su búsqueda fue tan peligrosa que decidió abandonarla. Por otra parte, hay un segundo deseo latente en toda la historia: el de liberarse de la vigilancia de Pili. Retomando el análisis de Picón Garfield, esto confirma lo establecido en el Decálogo de la Crueldad, donde se menciona: the opposite of cruelty is not kindness but freedom<sup>17</sup>. Para encontrar la verdad y la libertad, Irene no cuenta en realidad con ningún aliado; solamente en una ocasión en que se enfrenta a Pili, Miguel la defiende, sin embargo, esto no es de gran ayuda. Por el contrario, cuenta con múltiples oponentes: Pili, el Gigante, Cuca, Angustias, Gerardo y aún Natalia, que nunca le da explicación alguna, o hace un intento por sacarla de la casa de Pilar.

Por su parte, Natalia desea liberarse de la persecución de Gerardo para huir con Juan, como Irene sugiere cuando menciona:

(...) todo empeoró cuando apareció Juan. (...) "¿Por qué no te vas con (él)?" le pregunté a Natalia. Ella me miró en silencio y le repetí la pregunta. "No volvería a verte. Necesito esperar doce años para que seas mayor de edad", me contestó pensativa.(...) Ahora ya habían pasado cinco años y sólo le quedaban siete, yo sé que llevaba bien la cuenta. El miedo había convertido a Natalia en un ser paciente, muy paciente... (p. 15-16).

Natalia, al igual que su hija, carece de adyuvantes -excepto por la ocasión en que Mondragón le da la tregua para pagar la renta- y cuenta con prácticamente los mismos oponentes: Gerardo, Pili y El Gran Rioja.

Contrariamente, desde la perspectiva de Irene, Pili es el personaje que cuenta con más aliados en toda la novela, pues con ella cooperan de forma directa el Gigante, Cuca, el Gran Rioja, Gerardo y Alfredo; Irene explica esto al decir:

(...) Pili gozaba de una impunidad absoluta para cometer sus crímenes y esa impunidad residía en la complicidad de los demás. ¿Qué ofrecía a cambio mi abuela? Nada sino el mal ejercido sobre seres inocentes, y los demás amaban el mal, aunque no se atrevieran a ejercerlo. (p. 37)

---

<sup>17</sup> *Vid. Supra.* p. 53.

Pilar considera como sus oponentes a Irene, Natalia, Cecilia y Remedios, por el simple y sencillo hecho de relacionarse con su hijo y su hermano, por quienes siente un amor enfermizo. La única voluntad de Pilar parece ser el tener a Gerardo y Alfredo exclusivamente para ella y bajo su total control. Un pasaje relatado por Angustias ilustra lo anterior:

"(Cecilia) se dedicó a educar a (Gerardo), pero (...) Pili lloraba ¡tanto! Decía que sólo deseaba robarle el amor de su hijo". (...)Después todos murieron y ella y su hijo quedaron frente a frente, hasta que apareció la tonta de Natalia, que no hizo sino reemplazar a Cecilia. (pp. 13-14)

Finalmente, comparado con Pilar, Gerardo aparece como un personaje menor, manipulado siempre por su madre, cuyo único deseo es vengarse de la infidelidad de Natalia; en su venganza cuenta con la ayuda de Pili y el Gran Rioja, principalmente. Podría decirse que, en cambio, no cuenta con ningún oponente, ya que ni siquiera Natalia muestra resistencia alguna a sus ataques.

Es notorio también que ninguna de las matrices cuenta con un destinador o destinatario distinto del mismo sujeto, es decir, todos persiguen su objetivo por y para sí mismos. Irene explicita lo anterior en repetidas ocasiones, cuando habla de la indiferencia de Natalia o, por ejemplo, en una ocasión en que discute con Gerardo y juzga "irritante que nunca pensara (en ella), que era la única joven de los tres" (p. 50).

En las páginas anteriores hemos revisado, a grandes rasgos, el contenido de la novela; partiendo de esta información, proseguiremos a analizar la manera en que esta información se encuentra dispuesta y representada, es decir, el plano del discurso.

### **3.3.- El plano del discurso**

Si las funciones y acciones conforman los primeros niveles del relato, la exposición -el discurso- es el último nivel, el superior, donde se integran los anteriores. Por ello, constituye la última fase de análisis de un relato, apenas anterior al universo extralingüístico que lo rodea, esto es, el contexto cultural o ideológico que le da su sentido total.

El análisis de este nivel del relato no considera tanto el contenido como los modos en que este se transmite, es decir, los recursos, procedimientos y órdenes adoptados para

contar una historia, en otras palabras, la manera en que se integra la información vehiculada. Con el fin de revisar estos aspectos, el plano del discurso puede dividirse en cinco aspectos principales, que detallaremos a continuación.

### **a) Espacio**

La dimensión espacial -junto con la temporal- no tiene como única función la de ubicar los sucesos del relato y sus protagonistas dentro de un escenario verosímil; su importancia va más allá, pues en diversas ocasiones se relaciona, ya sea por similitud o por contraste, con los personajes, sus acciones y sus emociones. Por otra parte, su representación se encuentra profundamente ligada con la perspectiva del narrador o la de los propios personajes. La omisión o profusión de datos sobre el espacio, así como la organización de éstos, cumplen con un propósito determinado ya sea semántico o estético.

Principalmente, la información acerca de los escenarios de un relato nos es transmitida mediante descripciones -o sistemas descriptivos- en los cuales se enuncian las partes y atributos de un lugar. Pimentel entiende este procedimiento como "la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa".<sup>18</sup> La descripción puede ser detallada o somera, según los límites asignados por el descriptor, encargado además de organizarla de acuerdo con un modelo determinado que proporcione unidad y lógica a la serie predicativa en cuestión, además de continuidad semántica, pues la dimensión espacial proporciona un marco más o menos estable para el desarrollo del relato.

En términos generales, en la novela hay pocos espacios predominantes, los demás apenas se mencionan y – en algunos casos, como la tienda de la francesa, o la tumba familiar – no se describen; por otra parte, predominan los interiores y, aún al referirse a ellos, las descripciones son poco detalladas, centradas en el narrador, casi siempre introducidas por una acción, y siempre relacionadas con el ambiente psicológico y las características físicas de los personajes.

En el caso de la casa de Pilar, principalmente, se hacen algunas precisiones; la descripción de su casa es la más extensa que aparece en toda la novela:

La casa imitaba a un cortijo andaluz, y con los años y la falta de cuidados se había convertido en un andrajo de tejas rotas y paredes sucias. Mi abuela rentaba el piso superior a una familia numerosa, que convirtió el jardín en un rincón de polvo y

---

<sup>18</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, UNAM – Siglo XXI, 1998, pp. 25-26.

raíces secas. Ella y su hijo ocupaban la planta baja, antes destinada a bodegas, y en esos cuartos estrechos acumulaban baratijas, flores de papel y calendarios. En las vitrinas guardaban cristales preciosos, restos de la casa de mis abuelos paternos. En una habitación adyacente al cuarto central, que hacía de comedor, habían colocado los anaqueles de caoba cargados de libros. (...) Junto a los libreros, Pilar colocó un sofá y dos sillones pesados forrados en terciopelo rojo con dibujos labrados. Los muebles pertenecían al gusto dudoso de su segundo marido, ya difunto. Los sótanos habitados por mi padre y por mi abuela atestiguaban dos culturas, dos clases sociales mezcladas con torpeza: la alta burguesía del siglo XIX, a la cual pertenecía mi padre, sobre cuyos restos se imponía la obtusa clase baja de los comerciantes a la que pertenecía mi abuela, con su gusto por las baratijas de plástico. (...) En la habitación de Cuca, su sirvienta, se acumulaban en desorden las fotografías de mis bisabuelos y de mi abuelo y sus hermanos, que yo a veces revisaba a escondidas. (pp. 12-13)

Sin embargo, esta descripción –como todas las que de esta casa aparecen en el texto- está centrada en algunos objetos de la decoración, a los que Irene atribuye un significado o función en particular, por ejemplo, el sofá rojo, que será en la mayoría de las ocasiones el lugar donde dormirá, denota mal gusto, como hemos visto en el párrafo anterior; o la lámpara del cuarto comedor, siempre encendida que “tenía la forma de un ramo de violetas de porcelana gruesa y los pétalos estaban engarzados en plomo. La luz eléctrica me impedía calcular la hora: era como si hubieran abolido al día” (p.16).

A partir de los datos que se nos ofrecen, sabemos lo que representan para Irene cada uno de los escenarios que se relacionan con el suceso que narra; en este sentido, la casa de Pili es el espacio hostil; esto podemos inferirlo a partir de múltiples afirmaciones de Irene, v.g: “(...) el pasado impenetrable (...) convertía a la casa entera en un lugar donde se hubiera cometido un crimen.” (p. 15); “(...) el cuarto estrecho, de techos bajos, se pobló de presencias amenazadoras (...) la casa, cerrada como una caja fuerte, me produjo asfixia” (p.25).

La casa convento, que perteneciera a la familia paterna de Gerardo, es una ilusión y a la vez un misterio; representa un origen que le es negado a Irene, y con el cual ella cree identificarse, a pesar de prácticamente desconocerlo; el único momento en el que se acerca para intentar conocerla una monja le niega la entrada, aunque le confirma lo que ha oído –o imagina- acerca del lugar. Con base en lo que sabemos de esta casa conocemos que la

familia paterna de Gerardo pertenecía a la clase alta, pues es grande y elegante –como la califica Irene-, con un jardín sembrado de fresnos, en el que se encuentra una fuente. Ese pasado estaba vedado para ella por Pilar, que insistía en esconderlo: "(...), en el cuarto de Cuca y de cara a la pared estaba un retrato al óleo de Cecilia, vestida de blanco y sosteniendo un abanico. Tenía los ojos profundos y la tez pálida. (...) tenían pinchazos en la cara y el óleo se resquebrajaba." (p 14); "(...) desde la silla austriaca que ocupaba, contemplé las vitrinas en las que mi abuela encerraba ignominiosamente los cristales preciosos de mi tía Cecilia. Cerca de ellos, Pili había colocado sombreros charros minúsculos y ciervos de porcelana burda. Unas carpetas pequeñas, bordadas con grosería con racimos uvas moradas colgaban a los pies de las hermosas copas rojas con hojas de parras de oro, grabadas a fuego. La vista de la belleza aprisionada por la vulgaridad me encolerizó". (p. 70). Esta última impresión de que lo que se relaciona con el mal ataca a lo bello –relacionado, por ende, con el bien- es fundamental a lo largo del texto.

Por su parte, la casa de Natalia representa el orden aparente y, en ocasiones, alivio y libertad, pero también puede inspirar miedo por su fragilidad y la amenaza que constantemente la acecha. Irene hace explícito en más de una ocasión que ella no pertenece a ninguno de esos lugares, por ello, en el desenlace la novela, cuando menciona que es perseguida por Pilar y anda de mendiga, no determina dónde está; además, es significativo que el único lugar donde Irene desearía estar es con su abuelo Antonio, ya muerto. Finalmente, el exterior, genéricamente denominado como “la ciudad”, recibe apenas un par de menciones y es siempre ajeno, indiferente y, como Irene menciona, hostil a sus valores.

En dependencia del grado de particularización que se haga de un determinado lexema, es decir, del nombre común que funge como núcleo de cada serie predicativa, y de su recurrencia dentro del relato, puede convertirse en un lugar de referencia dentro del texto, es decir, pasa de ser sólo un connotador o un factor de verosimilitud, para convertirse en un autorreferente, que puede cumplir un propósito semántico determinado, es decir, además de referir a algún elemento de la realidad extratextual, adquiere un significado particular dentro del contexto del relato.<sup>19</sup> Esto ocurre con los tres escenarios antes mencionados, pero principalmente en el caso de las casas de Pili y Natalia. Hemos visto ya algunas de las características principales de la casa de Pili, como la oscuridad, el mal gusto, el desorden y el descuido; la casa parece haber sido opulenta, pero al caer en las manos de Pilar, una “sirvienta enriquecida” como la califica Irene, se encuentra en decadencia. Predomina en ella un ambiente de prohibición, de enclaustramiento, por ello

---

<sup>19</sup> *Idem.*

parece que el tiempo no transcurre, siempre hay alguien acechando y es imposible incluso dormir con tranquilidad. En cierto sentido guarda relación con la casa convento, pues ambos son lugares misteriosos para Irene, que representan encierro y a los que no tiene un acceso total (en la casa de Pilar, ésta le prohíbe que entre a algunas habitaciones, mientras que en la casa convento una monja le niega la entrada, porque a la hora en la que Irene acude no se permiten visitas).

La casa de Natalia es exactamente lo opuesto a la casa de Pilar; aunque vagamente, en diversos pasajes de la novela se proporciona información –un tanto repetitiva- acerca del departamento donde Irene vive con su madre; de este modo conocemos que en ese lugar todo armoniza perfectamente, pues Natalia se ha esmerado en la decoración: “(...) trabajaba y con orden y esmero decoró y amuebló el departamento. Cosió a mano las cortinas, combinó los ocres, los marrones y los oros hasta lograr un interior luminoso como una nuez” (p. 25) Es claro el contraste con la casa de Pilar: en el departamento hay luz, y su apariencia es bella, sumado a esto, esta belleza no es producto del dinero, sino del trabajo –lo cual deja en claro que Irene identifica al mal con la riqueza vulgar y al bien con la pobreza digna-. Mientras que en la casa de su abuela Irene se siente vigilada todo el tiempo, en casa de su madre encuentra alivio y libertad, tanto para dormir, como para hacer preguntas o leer. No obstante, la apariencia de esa casa no producen en Irene todo el bienestar que pudiera pensarse, pues como hemos visto, la belleza es constantemente perseguida por el mal; en este caso, es Gerardo quien critica severamente la forma en que vive Natalia y amenaza con destruir ese frágil orden:

“Natalia es una Narcisa. No piensa en ti; ¡mira!, se ha fabricado este departamento que sólo es un marco para su tipo físico”. Después quiso consolarme y me dijo que Natalia vivía al día y que bastaba un gesto suyo para que el orden y la perfección de sus ramilletes y su mesa se vinieran al suelo con estrépito. “¡Bastaría con que no pagara la renta!”, agregó risueño. En efecto, el contrato del alquiler del departamento estaba a su nombre y era él quien pagaba la renta. (p. 24)

Por ello, en esa casa Irene también se sentía en peligro; pero la persecución de Gerardo no era la única razón de su temor. A él se sumaban la lejanía de Natalia y su inconsciencia, que le impedían medir el peligro en el que aparentemente se encontraba, por ello, el esmero en la decoración de aquél departamento era indiferente o incluso molesto a los ojos de Irene, quien también se siente ajena a ellos y juzga a su madre:

¿Por qué yo debía vivir en dos mundos diferentes e igualmente infernales? (...) Mi madre se encerraba en su casa y se negaba a contestar el teléfono. (...) Se había fabricado un claustro en el cual no sucedía absolutamente nada. (...) La tiranía de la soledad impuesta por ella me aplastaba y a veces prefería el desorden que reinaba cuando vivíamos con mi padre y la presencia continua de amigos escandalosos y sucios que llenaban la casa destartalada de gritos, colillas y platos con restos de comida. Sí, quizás su insolencia era preferible a la perfección de las cortinas, las cómodas de marquetería y las alfombras, que indiferentes oían circular los pasos solitarios de mi madre. Debía vestirme con cuidado para sentarme a la mesa, siempre albeante. (p. 69)

Aunque cuantitativamente menor en apariciones, la casa paterna de Gerardo es el tercer espacio privilegiado dentro del relato, pues dada la semejanza entre Cecilia y Natalia, sus casas se relacionan. En un momento de la novela se nos menciona que, junto al cuadro de Cecilia que escondía Pilar se encontraba uno de Natalia; además, Gerardo afirma que la casa de su esposa es una copia de la de su padre, por lo tanto, podemos interpretar la información que tenemos acerca de lo que sucedió con Cecilia como una anticipación de lo que ocurrirá con Natalia. Por otra parte, todos los objetos que representan a Cecilia y a su familia son bellos, valiosos y frágiles –como lo es, de alguna forma, el departamento de Natalia-; además, se encuentran aprisionados por Pili.

Cabe mencionar que la relación intertextual que habíamos percibido en otros aspectos del texto se vuelve explícita, por lo menos en una de las descripciones de la casa de Pilar, cuando Irene observa: “Tenían razón los cuentos de hadas: en las casas de las brujas malignas vivían seres perversos que originaban desgracias.” (p.47) Partiendo de esta afirmación, es fácil establecer relaciones de analogía entre los espacios de la novela y los que suelen presentarse en el género en cuestión: si la casa de Pili es la casa de la bruja, la casa de Natalia es, por contraste, la casa de la princesa acechada y, en otro sentido, la casa convento representa el origen noble de Irene –la heroína- que le es desconocido por haber sido arrancada de él misteriosamente.<sup>20</sup> Tal como los personajes de ciertas historias tradicionales, Irene sale de su mundo y es insertada en uno distinto, sobrenatural y hostil; el objeto central de la historia –el traje rojo- fungiría en esta interpretación como un objeto mágico que le da a la protagonista una nueva identidad.

---

<sup>20</sup> Hemos visto, en el capítulo 1, que estas son características del cuento de hadas tradicional. *Vid. Supra.*, pp. 21-36.

Sin embargo, aunque en la historia Irene aparece como la figura central, también puede hacerse una lectura donde Natalia es la princesa en desgracia, hija de un noble rey, rodeada por sus nobles parientes, bella y forzada por las circunstancias a resolver su situación mediante sus habilidades; o, más aún, Natalia puede ser también la protagonista de una historia folletinesca, donde su virtud es perseguida por los malvados villanos adinerados, que la llevan a vivir en la miseria en la cual, a pesar de todo, ella consigue con su labor vivir dignamente. Esta lectura folletinesca se apoya también en las menciones que se hacen de la casa de Pili como un lugar misterioso, donde se hubiera cometido un crimen, en que -según se sugiere, aunque nunca se hace explícito- se practica algún tipo de brujería, que contrasta con la casa de Natalia, donde se ensalzan ciertos valores católicos tradicionales, como la fe, la resignación ante las pruebas y la misma pobreza. Además, también es folletinesco el factor de que los escenarios exteriores sean análogos a los sentimientos del personaje, como ocurre por ejemplo cuando la calle está fría y lluviosa, enmarcando el desalojo de Natalia.

Pero esta relación se establece también entre esta novela y otras producidas también por la autora; por citar algunos ejemplos, podemos mencionar que la casa de Pili es muy similar a la de la suegra de Magdalena, en *Mi hermanita Magdalena*; el traje rojo aparece también en *Los recuerdos del porvenir* (aunque con una importancia mucho menor) como el símbolo de la transición de Inés de la niñez a la edad adulta, operada por la vía del amor aunque, como hemos visto, esta transición para Irene es violentada, lo cual puede estar simbolizado al serle arrancados, atropelladamente, la promesa del traje y de la fiesta. Aunado a esto, los espacios en esta novela nos remiten a los de otras narraciones garrianas en cuestiones básicas, propias de su estilo, como el desprecio con que se habla de la ciudad –a la que se considera siempre hostil-, las casas pobres y bellas de los personajes inocentes, el predominio de los interiores y, dentro de ellos, de ciertos detalles –como el sofá de terciopelo rojo, en casa de Pilar- (recurso, además, muy teatral) y, finalmente, la idea de la muerte como lugar no descrito pero considerado hermoso, donde se es finalmente libre. Revisando las entrevistas hechas a la autora, o los diarios y cartas que escribió a lo largo de su vida, podemos encontrar estos mismos lugares y conceptos: las referencias que hace a la casa de su suegra y a los departamentos que habitó a lo largo de su vida, son perfectamente coincidentes; ella misma relata que, debido a la dependencia económica que ella y su hija tenían de Octavio Paz, se vio obligada a realizar las decoraciones a mano, frecuentemente se quejaba también de las constantes visitas de los amigos de Paz a estos departamentos, y no son pocos los juicios que hace en diversas ocasiones acerca de la vulgaridad con que

estaban decoradas las viviendas de ciertas personas adineradas, entre ellas la madre de su esposo.<sup>21</sup>

En resumen, en lo que toca a los espacios, es muy claro el juego de contrarios que comienza a hacer evidente el código de valores que recorre el texto, a través de las características de cada escenario y los juicios —explícitos de la narradora, implícitos de la autora— que de ellos se hacen.

## b) Tiempo

El segundo elemento de ubicación y coherencia dentro del plano del discurso es el que refiere a la dimensión temporal, cuya concordancia o discordancia con la temporalidad de la historia producen determinados efectos que pueden ser decisivos en la percepción del lector, y determinantes en el significado de la obra.

Por principio, es necesario mencionar que existen tres formas de estructura temporal del relato, que pueden contribuir a crear un efecto de realismo o de artificio, según la disposición que les brinde el narrador, en función siempre de un efecto de sentido.

El primer aspecto a considerar dentro de la dimensión temporal es el de la duración; generalmente existe un desfase o anisocronía entre el discurso y la historia narrada. Para Genette, hay cuatro tipos de relación temporal entre la duración de las acciones en el discurso y la extensión del texto en su duración: 1.- la *escena*, cuando el tiempo de la enunciación coincide casi exactamente con la duración y el momento de la acción; 2.- la *pausa*, cuando el tiempo de la historia se suspende mientras sólo transcurre el del discurso, 3.- el *resumen* o *catálisis reductiva*, en el cual en un corto segmento del discurso se resume lo sucedido fuera de la escena y durante largos periodos, eliminando numerosos detalles y acelerando así el tiempo de la historia y, 4.- la *elipsis temporaria*, en que se suprime totalmente una serie de hechos proporcionando solamente al lector el resultado final que se deduce de la necesidad de que hayan ocurrido los mismos.<sup>22</sup>

Pimentel agrega que la pausa y la elipsis producen un *tempo* constante, ya que en la pausa el tiempo de la historia es nulo mientras que el del discurso tiene una extensión variable; en la elipsis la relación proporcional es inversa. En ambos casos alguna de las duraciones es nula. Por otro lado, en los otros dos movimientos narrativos, la escena y el resumen, el *tempo* es variable y cubre la distancia entre los dos polos extremos de

---

<sup>21</sup> Podemos encontrar este tipo de anécdotas en las páginas del diario de la autora, publicadas por Rosas Lopátegui. Vid. Rosas Lopátegui, *Op. Cit.*, pp. 167 y ss., 200 y ss.

<sup>22</sup> Beristáin, *Op. Cit.*, p. 100-103.

aceleración. Así, los movimientos narrativos diferentes producen el ritmo del relato.<sup>23</sup> Además, existen medios de retardación de la velocidad del relato, que corresponden a las interrupciones que se hacen en el discurso para dar cabida a las reflexiones del narrador, en las cuales el tiempo de la historia se detiene, y que Genette ha llamado pausas digresivas, que no modifican la relación temporal entre la historia y el discurso por tratarse de otro tipo de discurso ajeno al propiamente narrativo.<sup>24</sup>

Dentro del análisis inicial de los nudos en la novela notamos el predominio de las catálisis, lo cual se traduce, dentro del plano temporal, en la abundancia de dos figuras principalmente: la pausa y el resumen, con lo que se produce un efecto de suspenso, pues mientras que pocas cosas ocurren en la historia, van exponiéndose antecedentes, sobre todo al emplear la pausa digresiva: mientras Irene permanece sentada frente a Pili nos da cuenta de la situación que la tiene allí, del suicidio de su abuelo Gerardo, del miedo que Pilar infunde a Natalia, de su estrecha relación con su abuelo materno, de las “ligas enfermizas” entre su abuela, Gerardo y su tío Alfredo, de la forma en que ésta se casó con el abuelo Gerardo e incluso sobre Juan, un enamorado de Natalia que desató la persecución de la que son víctimas. Como habíamos observado en la sección pertinente, apenas algunos pequeños sucesos tienen lugar en el tiempo de la historia, mientras que el discurso avanza, ocupando varias páginas. Este tipo de reflexiones plagan la historia, todas las secuencias contienen esta clase de pausas, que explican al lector la dimensión de los acontecimientos, sin embargo, también es importante la presencia de diversos resúmenes, casi todos similares, referentes a lapsos donde no sucede nada, por ejemplo: “la tarde transcurrió lentamente”, “ya era de noche”, “a la mañana siguiente”, “así pasó una hora”, “pasaron dos semanas”, “una mañana, a las siete en punto”, entre otras. Estas frases resumen periodos tan desiguales que resulta difícil calcular la duración real de los hechos, y son empleados para representar la sensación que la propia Irene tiene del tiempo en la casa de su abuela: en más de una ocasión ella hace explícito que en esa casa pareciera que el tiempo no transcurre, pues no puede ni siquiera calcular la hora, además, todos los días parecen iguales pues no le está permitido hacer nada más que sentarse en el sillón rojo a esperar; esta ausencia de sucesos está implícita en los resúmenes. Además, la historia finaliza precisamente con un resumen en el que cabe un periodo de tiempo indeterminado:

Nunca imaginé que mi investigación resultaría tan peligrosa, por eso la empecé sin ningún miedo... Ahora sé que Pili se cobró con sangre y tengo miedo. Estoy bien

---

<sup>23</sup> Pimentel, *Op. Cit.*, pp. 48-55.

<sup>24</sup> *Idem.*

escondida y ellos me buscan; pienso que darán conmigo aunque ando de mendiga. Han muerto mis amigos, pero yo tengo la hermosa espada de la verdad. ¡Ya no investigo! Lo sé absolutamente todo, y los secretos que descubrí son espantosos. (...) No sé que sucedió con aquel famoso traje rojo para un duelo (...) Todavía no me repongo de aquel siniestro asunto... (pp. 90-91)

En este párrafo distinguimos que el presente de la narración no es el presente en el que Irene narra, aunque –como mencionamos anteriormente- no se sabe cuánto tiempo ha transcurrido desde entonces, por tanto, los días o años que se eliden representan una súbita aceleración dentro del tiempo del discurso: mientras que antes ocurrían pocas cosas a lo largo de muchas páginas, en las dos páginas finales se nos da cuenta de las consecuencias de lo ocurrido, pero sin detalles, sugiriendo solamente la multiplicidad de sucesos que llevaron a Irene a la situación desde la cual cuenta su historia.

Por otra parte, debido a que el discurso transcurre en un tiempo abierto y posterior al desarrollo de la historia, el narrador puede elegir el orden en que la cuenta. Con frecuencia se producen desajustes en el orden que podría llamarse estrictamente cronológico, con el fin de obtener ciertos efectos estéticos, como el misterio y la tensión. Estas rupturas del orden pueden ser retrospectivas (analepsis), para brindar datos que completen el sentido de los acontecimientos, o prospectivas (prolepsis).<sup>25</sup> Ambas pueden cumplir una función completiva cuando brindan información sobre sucesos omitidos o dejados de lado, o una función repetitiva cuando ofrecen información antes proporcionada o anuncian acontecimientos que no han sucedido todavía en el tiempo diegético. Las anacronías son fáciles de identificar, puesto que generalmente se señalan a sí mismas al introducirse explícitamente.<sup>26</sup>

Es evidente que, aunque los sucesos de *Un traje rojo para un duelo* transcurren en su orden natural, las diversas digresiones completivas nos proporcionan los antecedentes de lo que se narra, con lo cual podemos construir la fábula completa -una historia familiar de la protagonista, a grandes rasgos- de la siguiente forma:

Pili observa desde su casa la elegancia de la familia de Gerardo.

Pili se embaraza de Gerardo y se casan.

Al nacer Gerardo, Cecilia lo cuida.

Pili detesta a Cecilia y la aleja de su hijo.

---

<sup>25</sup> Beristáin, *Op. Cit.*, p. 103-105.

<sup>26</sup> Pimentel, *Op. Cit.*, pp. 45-48.

Pili y Gerardo “hacen muy infeliz” al abuelo Gerardo.  
El abuelo Gerardo se suicida.  
Natalia y Gerardo se casan, pese a la oposición de la familia de ella.  
El padre de Natalia, Antonio, intenta anular el matrimonio.  
Pili detesta a Natalia e intenta separarla de su hijo.  
Natalia se rebela contra las labores del matrimonio.  
Natalia se ve obligada a recibir a los amigos de Gerardo en su departamento.  
Nace Irene, y desde niña se siente señalada por las excentricidades de sus padres.  
Gerardo impone a Natalia a uno de su amigos como amante.  
Natalia intenta suicidarse junto con Irene.  
Pili y Gerardo juzgan que está loca, y la vigilan más estrechamente.  
Natalia se enamora de Juan, con lo cual empeora la situación con Gerardo.  
Natalia y Gerardo se divorcian, y él la deja injustamente en la pobreza.  
Natalia se ve obligada a trabajar y administrar lo poco que gana.  
El padre de Natalia enferma gravemente, y va a vivir junto con su esposa a casa de su hija.  
Irene es llevada a casa de Pilar para esperar la muerte de su abuelo.  
Intento de desalojar a Natalia.  
Muerte del abuelo Antonio.  
Falsa promesa del traje y la fiesta  
Nuevo intento de desalojar a Natalia, frustrado por la muerte del Gran Rioja.  
Irene decide investigar la verdad.  
Irene descubre la verdad.  
Pili consigue vengarse y persigue a Irene, quien anda de mendiga.

Esta cadena de sucesos es muy general, pues he dejado de lado otros detalles que también se narran mediante ciertas analepsis, como lo sucedido a Pancho, el chofer, por haber revelado un secreto de Pili, o la suerte que corrieron Miguel y sus hermanos, quienes tuvieron que emigrar a Estados Unidos, pues por influencia de la abuela nadie les daba trabajo. Me he ceñido, en cambio, a los sucesos relacionados con Irene y su familia directa, a partir de los cuales podemos sacar diversas conclusiones. En primer lugar, podemos ver que el comportamiento de Pili es repetitivo, pues antes de perseguir a Irene y a Natalia lo había hecho ya con Cecilia, su cuñada, y con su propio esposo, a quien condujo al suicidio, de la misma manera que lo haría con la propia Natalia años después, y con Irene, en el

episodio relatado. A partir de ello podemos interpretar que Pilar verdaderamente goza de la impunidad que Irene le aduce, y con todos estos antecedentes la sabemos perfectamente capaz de lo que la protagonista narra, de modo que todas estas analepsis completivas sirven para darle verosimilitud a la historia de Irene en más de un sentido; por una parte, como un antecedente a través del cual se nos informa la manera en que la villana actúa y, por otro lado, como una imitación de la forma en la que la memoria realmente opera, pues estas reflexiones de Irene surgen siempre en desorden, motivadas por algún estímulo ubicado en el presente de la narración.

Finalmente, el último aspecto del análisis temporal corresponde a la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocasiones en que sucede un hecho y el número de ocasiones en que se narra; ofrece tres variantes: 1.- el relato singulativo, cuando se narra una sola vez lo que ocurre una sola vez; 2.- el relato competitivo o repetitivo, cuando se narra X número de veces lo ocurrido una sola vez y; 3.- el relato iterativo: cuando se narra una sola vez lo ocurrido X número de veces.<sup>27</sup> Genette señala que en las formas tradicionales del relato la narración iterativa se utiliza para los resúmenes y la repetitiva para las anacronías. La recurrencia y extensión de estas suele ser limitada y se encuentra subordinada a una narración principal, comúnmente singulativa.<sup>28</sup>

Dentro de la novela, cada uno de estos tipos es usado con una intención particular, por ejemplo, técnicamente podemos decir que los únicos sucesos narrados de manera singulativa son los que conforman el eje del relato, es decir, los que corresponden al presente narrado, lo cual les da un mayor peso dentro del discurso, al convertirlos en el marco del resto de la información.

En otra instancia, los relatos repetitivos se reservan para sucesos que, a pesar de ser mencionados más de una vez, no dejan de ser inciertos, y por lo general son referidos desde diversos puntos de vista, o por distintos personajes, como el suicidio del abuelo Gerardo, que la tía Angustias relata a Irene, explicándole que fue ocasionado por la infelicidad que le producían Pili y Gerardito, mientras que Pili dice que esta muerte fue producida por un accidente; o lo sucedido con Juan, pues mientras que Irene lo considera un personaje inofensivo, parecido a Natalia, que apareció y desapareció de repente, Gerardo lo califica como un Don Juan, de quien él intentó protegerla.

Finalmente, también hay relatos iterativos, sobre todo acerca de ciertos sucesos en la infancia de Irene, que nos ayudan a conocer las situaciones que fueran habituales durante el matrimonio de Gerardo y Natalia, con lo cual tenemos, además, ciertos parámetros sobre

---

<sup>27</sup> Beristáin, *Op. Cit.*, pp. 105-106.

<sup>28</sup> Pimentel, *Op. Cit.*, pp. 55-57.

su comportamiento, por ejemplo:

Después de la comida y cuando ambos tomaban el café en el salón, yo sabía que iban a reñir, aunque yo estuviera en el colegio o en mi cuarto haciendo mis tareas. Me sentía señalada: nadie tenía padres como los míos, tan jóvenes y tan cubiertos de escándalos; por eso prefería los internados. Allí me olvidaba de la frase de Natalia; “Gerardo, soy un rompecabezas revuelto, déjame que acomode las piezas...”; y durante meses Natalia se negaba a salir a la calle o a recibir a la gente que inundaba mi casa. “¡Yo sólo estoy aquí para calentar sillas en el salón!...¡No quiero!...¡No quiero!”, decía a voz en cuello. “¡Loca! ¡Estúpida! Cuando Irene crezca viviremos juntos; ella es terrenal, sabrá cuidar la casa y hará una brillante carrera de traductora simultánea, así podrá ganar dinero en los congresos internacionales”, le contestaba mi padre. La idea de ser “traductora simultánea” me inmovilizaba. ¿Por qué Gerardo me había reservado ese destino sombrío? Me llevaba a caminar para repetirme una y otra vez: “No la escuches. Está loca. Tú pondrás orden y llevarás una vida ordenada de traductora simultánea”. Al volver a la casa, hipnotizada por sus palabras, buscaba el desorden inexistente en los ramilletes de flores que hacía Natalia o en los menús bien balanceados. (...) A veces, por las noches, me asomaba al cuarto de Natalia y la espiaba leer, o iba al cuarto de Gerardo para ver si ya había llegado, pues mi padre me producía una piedad infinita. En cambio (...) ella (...) no me permitía quejarme ni se quejaba. (pp. 19-21)

En este párrafo Irene narra – una sola vez- comportamientos que se reiteran a lo largo de su infancia, con lo cual nos da una idea de cómo pudo haber sido la vida conyugal de sus padres, proporciona antecedentes que explican la situación actual y permite notar que las cosas no han cambiado demasiado.

En resumen, el manejo del tiempo en *Un traje rojo para un duelo* básicamente proporciona verosimilitud a la narración, por las múltiples anisocronías introducidas en el relato, como parte del mecanismo mental de Irene; por otro lado, nos permiten notar que pocas cosas se han alterado desde que la protagonista puede recordar pero, fundamentalmente, remarcan la permanencia de ciertos comportamientos de Pili a lo largo de una cantidad indefinida de tiempo. De alguna forma, desde el principio de los recuerdos de Irene e incluso de personajes que tienen una memoria anterior, como Angustias, Pili ha sido un agente maligno, que ha acechado a seres inocentes hasta eliminarlos por completo,

y lo sigue siendo hasta el fin de la novela, por lo cual esta persecución – y la maldad de Pili- se prolongan en el tiempo, a pesar de que muchas cosas sucedan o que otros mueran; esto se relaciona claramente con la idea de Irene de que “sólo (...) Pili no moriría nunca; era permanente y eterna como el mal” (p.11).

### c) Personajes

Si en el plano de la historia hemos revisado a los personajes como actantes, es decir, centrando nuestra atención en la función -o rol- que desempeñan dentro del relato, en este plano tienen, además de un investimento sintáctico, uno semántico, es decir, se convierten en efectos de sentido. Para Barthes, el personaje es el resultado de la combinación -estable o compleja- de semas reiterados que se fijan en el mismo nombre propio<sup>29</sup>; para Hamon, es "un sistema de equivalencias reguladas destinado a asegurar la legibilidad del texto".<sup>30</sup> Así, el personaje es -como efecto de sentido- una figura.

El nombre propio, como hemos visto en la definición de Barthes, es el punto de partida en la construcción del personajes, pues es lo que le proporciona identidad y permanencia a lo largo del texto. Alrededor de este nombre se aglutinan los atributos, y gracias a él podemos reconocerlo al actuar o al transformarse. El nombre proporcionado al personaje puede ser, de hecho, significativo de suyo, en el caso por ejemplo de los nombres históricos, temáticos o alegóricos. Por otro lado, si el nombre del personaje carece de significación *a priori* -es decir, no es referencial- se presentará ante nosotros como un vacío que ha de obtener su carga semántica conforme avance el relato, sin embargo, no deben omitirse otros significados implicados en el nombre de un personaje, como la etimológica (Sir, Von, Madame), semántica (como Sancho Panza o el Caballero del Verde Gabán), o semántico-narrativa (como Lady Dedlock), que deben ser tomadas en cuenta, pues en muchas ocasiones el nombre puede resumir la historia o darle una orientación temática. Los nombres referenciales, desde el inicio, son síntesis de una "historia" ya leída, que el relato modifica al mismo tiempo que la despliega, en cambio, la "historia" se repliega en el nombre no referencial, convirtiéndose éste, al final, en su formulación sintética.<sup>31</sup>

En la novela, los nombres se nos presentan vacíos de significados previos, pero su permanencia a lo largo del relato garantiza el fenómeno de imantación semántica, referido anteriormente. En lo que toca a estos nombres, podemos hacer algunas puntualizaciones,

---

<sup>29</sup> Barthes, *Op. Cit.*, pp. 22-25.

<sup>30</sup> Pimentel, *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>31</sup> Pimentel, *Ibid.*, pp. 64-66.

por ejemplo, que la mayoría carece de apellido, lo cual puede parecer lógico por tratarse todos de personas que forman parte del ámbito familiar de la narradora, ya sea por tratarse de sus parientes o de los criados; sólo conocemos el apellido del señor Mondragón, el dueño del departamento donde vive Natalia, de Portilla, amigo de Natalia, y de Eusebio Corrales, amigo de Gerardo<sup>32</sup>; por otra parte, hay designaciones mucho más vagas para personajes meramente circunstanciales, como los alemanes que asisten al velorio de Antonio y la francesa que intenta vender el traje rojo a Irene. En ambos casos, se marca una línea de distancia: todos estos personajes se encuentran fuera de la historia, participan de manera externa e involuntaria, y son los únicos que no son juzgados moralmente por la protagonista; a pesar de su visión notoriamente maniquea, Irene no etiqueta a todos los personajes como buenos o malos, sino que sólo lo hace con los que pertenecen a su familia y la afectan directamente con sus acciones, lo cual señala el grado de subjetividad de la narración.

La segunda observación importante que se puede hacer respecto a los nombres de algunos personajes corresponde a las variaciones que pueden presentar a lo largo del texto; mientras que la mayoría de los nombres se mantienen fijos, algunos presentan variantes que agregan un significado. Por ejemplo, la abuela materna de Irene es, en ocasiones, Pilar, en otras, Pili, y –como lo confiesa Irene- en un registro secreto, La Tortuga o La Gorgona. Aparte de las características que podemos deducir a partir de los apodos, hay un rasgo que se hace evidente a través de este recurso y que se explicita en más de una ocasión a lo largo del relato: Pili es la representación del mal disfrazado de inocencia<sup>33</sup>; mientras que para la mayoría de la gente parece ser una anciana normal, que incluso finge preocupación por su nieta, para los que la conocen más cercanamente (y le otorgan los mote) su identidad es distinta. Esto ocurre de alguna manera también con Gerardo, que puede ser el adulto aparentemente responsable y autónomo, o el pusilánime Gerardito, sometido a la voluntad de su madre. Además, dentro de estos nombramientos secretos, cabe señalar también el que Irene da al bicho del baño, “El Gigante”, elevándolo a la categoría de personaje. Llama la atención también la distancia establecida por Irene quien, a pesar de tratarse de un relato autobiográfico, se refiere a Gerardo y Natalia por sus nombres de pila y no como mamá y papá, respectivamente, mientras que sus abuelos o tíos sí le merecen este tratamiento familiar.

No obstante, el nombre por sí sólo no es suficiente para individualizar a un personaje, sino que éste se va definiendo por el conjunto de rasgos que lo distinguen de

---

<sup>32</sup> No he incluido en esta lista al Gran Rioja, por ser este mote una especie de nombre familiar.

<sup>33</sup> *Vid. Supra.* p. 8 y ss.

otros actores; a partir del nombre el personaje adquiere su valor, mediante la repetición (de su nombre como lexema), la acumulación (de atributos explícitos o implícitos en sus acciones) y la transformación de que puede ser objeto a lo largo del relato. Para Greimas, el grado de complejidad de un personaje está determinado por el número de ejes semánticos - o roles temáticos y actanciales- que lo conforman; los personajes secundarios son actores definidos por un solo papel temático y actancial, mientras que los personajes complejos están conformados por un mayor número de roles temáticos y actanciales y pueden, de este modo, sufrir mayores transformaciones.<sup>34</sup>

Como se ha mencionado con anterioridad, son pocos los personajes que cumplen un rol principal, a saber, Irene, Pilar, Gerardo y Natalia. Sin embargo, aunque los actores secundarios del relato tengan funciones actanciales muy simples, cumplen con otras funciones de sentido, pues pueden relacionarse con los principales por analogía o contraste, o como una anticipación de lo que puede suceder, cuando guardan cierto paralelismo con otro actante. La novela analizada presenta muchos ejemplos de este tipo de relaciones complejas. Es muy claro, para empezar, que cada uno de los personajes principales tiene uno o más que le sirven de contraparte, de doble opuesto: la abuela Pilar es distinta en todo a los abuelos Antonio y Margarita, Gerardo es distinto de Natalia; por otro lado, cada personaje principal cuenta además con uno o varios paralelos: Cuca y El Gigante son extensiones de Pilar

“El Gigante” debía guardar una íntima relación con Pili o quizás algún parentesco extraño: los dos miraban con fijeza, los dos aparecían siempre en los momentos menos deseados, los dos eran amantes de fisgar y los dos poseían aquella cualidad de la velocidad increíble... y los dos infundían terror. (p.45)

Gerardo y Alfredo son los dos hombres de la familia de Pilar, con los que sostiene una relación enfermiza; Natalia es semejante a Remedios, la cuñada de Pili, destinada a sufrir la misma persecución por haberse casado con el hermano de ésta, y también a Cecilia, la cuñada de Pilar, a quien ella alejó de su hijo, y que fue sustituida por Natalia al casarse con Gerardo; Irene se identifica con Miguel, su joven tío, temeroso de Pili, destinado también a sufrir sus represalias. Estas relaciones, como se manifestó antes, cobran significados especiales cuando se hace una interpretación global. Por una parte, agregan características a los personajes principales, pues no puede ser gratuito que Pilar sea semejante a un insecto y

---

<sup>34</sup> Greimas, *Op. Cit.*, pp. 263-284.

a una sirvienta, mientras que Natalia se asemeja a la inocente Remedios, que fuera bella en otro tiempo, y a Cecilia, una mujer de posición acomodada, distinguida y educada. Esto mismo nos ofrece un adelanto de lo que pudo haber sucedido con Natalia: tanto Remedios como Cecilia fueron anuladas por Pilar de una forma misteriosa. Por otro lado, en lo ocurrido con Miguel puede haber también este tipo de anticipación, pero funciona de una manera distinta: mientras que el muchacho es temeroso, Irene opta siempre por la rebeldía, mientras que Miguel huye, su sobrina decide investigar la verdad; pero hay una distinción clara entre ambos, que la narradora no deja de notar, después de haber desafiado a Pilar, los jóvenes huyen a casa de Natalia, a donde Gerardo va a buscarlos para reprenderlos:

- ¿Qué haces aquí? ¡Mi pobre madre se ha vuelto loca buscándote!

Natalia y sus hermanos se pusieron de pie y fijaron en mí sus ojos aterrados, mientras que Miguel enrojeció hasta la raíz de los cabellos y miró a su primo con los ojos muy abiertos. (...) En unos momentos nos encontramos en el automóvil de Gerardo rumbo a la casa de Pili. Escuché una orden dada a Pancho:

- ¡Deténgase aquí!

El auto se detuvo y mi padre abrió la portezuela y le indicó a Miguel que bajara del vehículo en esa esquina. Vi al muchacho de pie en el borde la acera sin saber a dónde dirigirse, y me hundí en el asiento. Tenía más suerte que yo; lo dejaban libre, en cambio, yo debía enfrentarme con Pili, Cuca y con aquel insecto (...). (p. 44)

Aunque Irene es más valiente y tiene más disposición para cambiar la situación en que se encuentra, la oportunidad de huir y modificar lo que le sucede se le da a Miguel, no por sus cualidades, sino por ser varón. Esto es común en la narrativa de Garro: los hombres, a pesar de carecer, en ocasiones, de fuerza de voluntad, tienen más ventajas sólo por su género, mientras que las mujeres tienen que tolerar circunstancias desfavorables o que ellas no eligieron, ya que carecen de la libertad de elegir.

En otro orden de ideas, y fuera de las relaciones que puedan establecer los actores entre sí, también es claro que los personajes de la historia están divididos de forma muy clara en bandos, correspondientes a su calidad moral y a los rasgos que la narradora relaciona con ella. La división es, desde luego, maniquea: hay un grupo de personajes buenos, donde podemos clasificar a toda la familia materna de Irene –personas inocentes, cultas, ajenas al mundo materialista en que se ven obligadas a vivir, de origen español, rubios y poéticos-, al abuelo Gerardo y a Cecilia –a quienes Irene no conoció, pero por

quienes manifiesta simpatía, de buena posición económica y aparentemente refinados en su educación -, Miguel y Remedios – cuyo parentesco no es tan cercano, pero a quienes Irene se siente unida por empatía -; el otro grupo de personajes es malo, ya sea por tratarse de un agente activo que propicia daños (como Pili o el Gran Rioja), por contribuir o encubrir, de cualquier forma y por cualquier motivo, a estos agentes (como Cuca la sirvienta, o la tía Angustias), o por ser un agente pasivo, cuya inconsciencia puede producir los mismos perjuicios que la malicia originaria (como Gerardo y Alfredo, que se limitan a cumplir irreflexivamente la voluntad de Pilar).

Dentro de los atributos del personaje sobresalen los que conforman su apariencia física, obtenidos de la información proporcionada por el narrador o dentro del discurso de otros personajes. Aunque la forma más usual de caracterización es la conocida como retrato, esta información puede obtenerse de manera discontinua -sinecdótica- en el transcurso del texto, como ocurre particularmente en la novela que nos ocupa. Además, el grado de confiabilidad depende directamente de la ilusión de objetividad que se logre a través del modelo empleado para realizar la descripción y, por supuesto, de la fuente que la proporcione, pues dentro de la información dada pueden existir juicios implícitos que, en dependencia del contexto (o del resto de la información desplegada en el relato), el lector puede asumir como falsos o verdaderos. El narrador no puede evitar adoptar una postura frente a determinado personaje, de manera que la apariencia física frecuentemente se encuentra ligada con sus características morales, por tanto, es necesario tomar en cuenta el grado de subjetividad autorial, e incluso figural pues, particularmente en las narraciones en primera persona, y en relatos focalizados en un personaje, toda descripción de la alteridad de un personaje está coloreada por la subjetividad del personaje que describe, o por la subjetividad de la conciencia focal a través de la que el narrador hace la descripción.<sup>35</sup>

Las características que se nos ofrecen acerca de cada personaje en *Un traje rojo para un duelo* suelen ser parciales y reiterativas, de modo que la apariencia física de los actores queda reducida a unos cuantos rasgos físicos sobresalientes, que también los hacen opuestos entre sí; a continuación revisaremos más detalladamente lo significativo en cada caso.

Quizá el personaje acerca de quien tenemos más información es Pilar; desde el inicio de la novela obtenemos indicios sobre ella, y es el único personaje del que encontramos una descripción más o menos extensa:

---

<sup>35</sup> Pimentel, *Op. Cit.*, pp. 71-75.

No me gustaba verla: sus piernas eran tan gordas que, sentada sobre la silla de bejuco, se hubiera dicho que eran almohadas dobladas, y sus pies calzados con chancletas no alcanzaban el suelo. Me asustaba la idea de que pudiera ser enana; me sentía en peligro. Me preocupaba la idea de descender tan directamente de aquel ser extraño. Con su cabeza pequeña de rasgos hermosos montada sobre los hombros enormes resultaba terrible. (pp. 7-8)

Estas características convierten a Pilar en un ser extraño, ayudándole a infundir temor, pues gracias a su apariencia se le adjudican capacidades superiores, como la inmortalidad (Irene piensa que no tiene “ni una sola hendidura por donde pueda colarse la muerte” pues “era tan obesa que ni una bala la atravesaría”) o la capacidad de leer el pensamiento; debemos recordar, además, que su tamaño la relaciona con el insecto del baño, y con la idea que Irene expresa de que “el mal era la pequeñez”.

Además de los adjetivos que refieren a su obesidad y a su corta estatura, Irene centra su atención en los ojos de su abuela, “grises y secos como piedras”, probablemente la facción más intimidante en el conjunto físico de Pilar. Hasta este punto, la descripción hecha se relaciona claramente con la de las brujas de los cuentos tradicionales, y coincide en gran parte, por un lado, con la que se hace de Doña Justa, la suegra de la inocente muchacha aparentemente secuestrada en *Mi hermanita Magdalena*, una misteriosa y cruel mujer, defensora de su hijo por sobre todas las cosas:

Doña Justa era muy voluminosa. He pensado que quizás no era ni tan alta ni tan gorda, pero daba la impresión de llenar la casa. Se diría una planta carnívora devoradora de sus interlocutores y del aire que respiraban. Cerca de ella nos sentimos minúsculos y estúpidos. (...) Dios había cogido las sobras de su almacén donde fabricaba a los seres humanos para hacerla a ella. La extrañeza de Doña Justa provenía de ese hecho. Doña Justa no era fea ni guapa, tenía ojos negros de hipnotizadora, dientes preciosos y manos pequeñísimas para su enorme estatura. Su cabellera negra y ensortijada la llevaba suelta y la movía como María Félix. (...) Ella encendió un cigarrillo y lo fumó con deleite. (...) La señora sabía todo, adivinaba nuestros pensamientos, nos observaba con sus ojos enormes después y no podíamos tragar bocado.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Garro, *Mi hermanita Magdalena*, México, Castillo, 1998, pp 11-32.

Estas descripciones coinciden con las que la propia Garro hace de su suegra, Josefa Lozano, en sus diarios y en algunos poemas recientemente hallados entre sus manuscritos personales, como el siguiente:

Desde un rincón desconocido  
espera la Tortuga  
(...)  
La Tortuga pasea entre  
Veladoras.  
Sobre su concha enorme  
Las garras de un kimono  
Japonés.  
(...)  
La Tortuga es veloz  
Tiene ojos de piedra  
Es inmortal como la muerte  
Desde todos los rincones  
Mira a la virgen aterrada<sup>37</sup>

En total contraste, Natalia – la “virgen aterrada”- aparece como la doncella del cuento, completamente opuesta a su suegra; aunque las alusiones a su apariencia no son tan reincidentes, sabemos que es alta, rubia, bella y tiene una silueta de adolescente. Esta descripción coincide –detalles más, detalles menos- con la de todas las heroínas de las novelas de Garro: mujeres hermosas, de modales finos, que se rebelan ante ciertas normas –en sus primeros relatos, como Inés, en *Los recuerdos del porvenir*- o que se han sometido ante la persecución de seres hostiles, sobre todo esposos o suegras –en los relatos posteriores, por ejemplo, la protagonista oculta de los *Testimonios sobre Mariana*-. Igual que en el caso anterior, se asemeja también al concepto que tiene la autora de sí misma, y que plasma en sus diarios y manuscritos personales.

Los demás personajes, que también pueden ser encontrados tanto en el resto de la producción garriana como en los documentos “privados”, tienen una descripción mucho menor; de Gerardo sólo se resaltan las manos pequeñas -en las que, según Irene, reside su

---

<sup>37</sup> Rosas Lopátegú, *Op. Cit.*, pp. 276 y ss. Este poema es sobresaliente, pues en él aparecen muchos de los rasgos y anécdotas que elena emplearía como material para su literatura. En lo que concierne a la novela que nos ocupa, encontramos por ejemplo la mención de las manos pequeñas de Paz, y los retratos de Amalia Paz Solórzano – tía de Octavio- escondidos en un cuarto, entre otros elementos que hemos encontrado ficcionalizados en el relato.

crueldad-, su inseguridad ante la gente poderosa, su corto criterio, la búsqueda constante de alabanzas, su machismo... En resumen, los rasgos que Garro atribuía, en público y en privado, a su esposo, y de los cuales invistió a todos los personajes masculinos que fungieron como perseguidores en su narrativa.

Entre las descripciones menores sobresale la que se hace de la familia de Natalia, primero durante la agonía de Antonio

Lola nos abrió la puerta y nos hizo entrar al salón, en donde sólo había una lámpara de porcelana blanca encendida, junto a la cual se agrupaban mi madre y sus hermanos. Mi tía Ana levantó la cabeza de cabellos cobrizos y nos miró con sus ojos almendrados. La vida la había tratado con dureza y sus rasgos delicados contrastaban con sus manos enrojecidas por el trabajo. Había sido la belleza de la familia y guardaba un cuerpo esbelto, incapaz de disimular la enorme fatiga que caía sobre ella como un fardo. Vista desde cierta distancia parecía una adolescente, aunque era preciso decirlo: una adolescente con unas ropas muy usadas. A ella tampoco la compadecía nadie. Era distinta a los demás, y sus valores, aunque deformados por el esfuerzo de adaptarlos a la vida cotidiana, contraria a su naturaleza y a su pasado, permanecían opuestos a los de la gente que formaba el círculo de su marido. “¿Ana? Está loca”, decían con petulancia las esposas de los amigos de su esposo. (...) Eduardo era el menor de la familia de mi madre y también, según mi padre y sus amigos, estaba “loco”. Sumido en un sillón, con los cabellos rubios y lisos peinados con esmero, miraba a sus hermanas con aire aterrado. Él, como toda su familia, vivía poseído por el miedo. (...) Tal vez mi tío Eduardo resultaba la persona más patética de los hermanos de Natalia: casado con una mujer de clase media baja, había tenido que adaptarse y tratar de pasar inadvertido; para ello usaba cazadoras, bigote y ungüentos para oscurecerse el cabello. Según los parientes de su esposa el hombre debía ser gordo, oscuro de piel y pendenciero. Ante la mirada mestiza de su esposa, Eduardo debía ser otro, ya que a él jamás lo entenderían. Sus niños eran peligrosamente rubios y crecían asustados como él. (pp. 41-42)

En este extenso fragmento podemos analizar más de una cuestión ideológicamente importante: todos los miembros de la familia de Irene son bellos, refinados, cobardes y rubios. Es notoria la simpatía que la narradora siente por las personas con estas

características pues, en general, todos los personajes a los que considera buenos o inocentes son así: sus parientes maternos, Miguel, la tía Cecilia. En esta novela – y en la narrativa garricana- lo rubio es poético, mientras que lo moreno es ajeno y hostil. Incluso cuando los criados establecen líneas de afecto con la familia –casi siempre de ascendencia extranjera- a la que sirven, no deja de existir una barrera infranqueable entre sus culturas, aún a pesar del intento constante de algunos personajes de la autora por pertenecer al mundo indígena, como ocurre en *La semana de colores*, por ejemplo. Lo moreno –o mestizo- no es superior ni inferior, pero permanece siempre distante, y llega a ser agresivo en su hermetismo. En esta novela en particular, no representa el mundo indígena puro, sino simplemente una distinción social, una diferencia de orígenes y visiones del mundo. Habíamos mencionado antes que para Garro la belleza se opone a la maldad, pero es necesario entender que dentro de su obra la belleza se relaciona inseparablemente con otros valores y rasgos; Irene describe a su familia materna como bella, pero también como religiosa, inocente, educada, culta y alejada del materialismo mundano. La apariencia desagradable y extraña de Pilar es análoga con su comportamiento vil, con su ambición y su vulgaridad. De este modo confirmamos que la apariencia de los actores es análoga a sus valores; Pilar es siempre descrita como una especie de fenómeno, un monstruo invencible, deforme física y moralmente, mientras que Natalia y los miembros de su familia son rubios y hermosos, aunque su belleza es frágil ha sido desgastada –o en algunos casos destruida- por los embates de un mundo terrible al que no pertenecen, que los hace sentir excluidos y temerosos. Esta sensación también es expresada en los diarios de Garro, y atraviesa el resto de sus novelas: la distancia entre lo español y lo indígena pasa por diversos estadios que van de la curiosidad que siente la autora por el mundo al que pertenecen sus nanas y criados, al sentimiento de no pertenencia, pues al final de su vida Garro no era considerada ciudadana española ni mexicana, y había padecido largamente debido a esta circunstancia. Pero la relación intertextual es amplia: este tipo de oposición física entre protagonistas y antagonistas puede encontrarse en la mayor parte de los relatos tradicionales, donde es fácil reconocer al enemigo precisamente debido a su fealdad, y en las novelas folletinescas, donde la construcción de los personajes es simplista y recurre también a l modelo de belleza cultivado en el Renacimiento para representar la bondad y la virtud en general.<sup>38</sup>

¿Y cómo es Irene? A pesar de ser ella misma la protagonista de la historia – o quizá por eso mismo- poco se nos presenta de su apariencia. De hecho, ésta es un descubrimiento para ella misma, en el momento de su transición de niña a adulta, es decir,

---

<sup>38</sup> Podrían mencionarse también como ejemplo los personajes concebidos por Altamirano, aunque su construcción tenía otra finalidad: lo moreno representaba lo heroico, en aras de exaltar la identidad nacional.

cuando se prueba el traje rojo:

En el espejo del vestidor apareció una nueva imagen mía, desconocida y relampagueante. Hasta entonces ignoraba la blancura de mis hombros y la perfección de mi espalda. (...) Los pliegues suntuosos me convirtieron en una estatua de fuego, y desde todos los ángulos del vestidor los espejos me devolvieron la imagen de una Irene desconocida. La seda roja me devolvió la vitalidad perdida: detrás de los espejos se encontraba la vida y yo, como Alicia, mi personaje literario preferido, cruzaba en ese instante el azogue para llegar al mundo de las maravillas.

- ¡Se ve usted preciosa!... pero es un traje para una mujer de treinta años, y usted es una niña- dijo la voz francesa de la dueña de la tienda, interrumpiendo mi asombro. (...) Me volví a enfundar en mi blusa blanca y mi falda azul marino, que me convirtieron otra vez en una escolar insignificante (...). (pp. 65-66)

Aunque en repetidas ocasiones Irene afirma que no sabe a dónde pertenece, es obvio que se identifica con la familia de Natalia, y comienza a considerarse uno de esos seres perseguidos por el mal, que intenta rebelarse, aunque al final se encuentra tan atemorizada como su propia madre. Irene se reconoce bella, a pesar de que la mezquinidad de Gerardo y Pili y el dolor por la muerte de Antonio opacan la satisfacción que le produce este primer reconocimiento.

Esta identificación tácita de Irene con los personajes que ella misma juzga como buenos, y el juicio a través del cual se considera a sí misma víctima de la crueldad de los malos, nos hace dudar un poco acerca de la objetividad de su relato. De este modo, comenzamos a notar otros factores que nos llevan a dudar si la información que recibimos es veraz o se encuentra distorsionada, pues con una visión tan parcial, es fácil creer que la opinión de Irene favorezca a ciertos personajes y afecte a otros, exagerando los hechos. En más de un momento de la trama es notorio que el resto de los actores no ven lo mismo que la protagonista, por ejemplo, en lo que toca al “Gigante”:

Desde las tinieblas, El Gigante vigilaba con sus ojillos malignos. Encendí la lamparilla de luz rojiza y lo vi de pie sobre un librero, mirándome con fijeza. “Es un ‘cara de niño’, mejor no lo ataque”, me había advertido Cuca con su voz de tartamuda. Si intentaba salir del sofá de terciopelo rojo él daría un salto, y si corría a la puerta él llegaría antes que yo; era tan veloz como mi abuela Pili... (...) Aquel

insecto maligno era su perro guardián. “Tiene un pacto con el Diablo...” (...). (p.67)

Si Irene exagera sobre esto, puede haber exagerado también acerca de lo que nos dice del resto de los personajes, ya que toda la información nos llega a través de ella.

Por otro lado, como hemos visto anteriormente, el espacio se relaciona con los valores del personaje al servir como marco temático y simbólico, que puede condensar determinados roles narrativos estereotipados. Puede funcionar como explicación del personaje al proporcionar información acerca del espacio físico y social en el que determinado actor se desenvuelve, o bien, puede servirle de relieve o de contraste, o como proyección de su interioridad, de este modo, es una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria, como es el propio caso de Pili, cuya casa pequeña (de sótanos bajos) parece ser complementaria y no simplemente un reflejo, o el pulido departamento de Natalia, que el propio Gerardo define como un marco para su tipo físico, contruido por ella misma por vanidad.<sup>39</sup> La casona de Pili, derruida por ella misma, y la pobreza del departamento de Natalia, sobrellevada con esfuerzo y dignidad, sirven para caracterizarlas, y les otorgan una posición social discordante. Por otro lado, también en este sentido se hace explícito el referente intertextual dentro de la novela. Si, como vimos en el apartado correspondiente, los espacios de la novela referían a los aparecidos en otras tradiciones literarias, los personajes que pueblan esos espacios son igualmente referenciales, al asociarse con los géneros en cuestión. Como mencionamos antes, aunque estos personajes remitan a un significado, dentro del texto en cuestión se modifican, produciendo un significado distinto dentro de un contexto particular: las relaciones que establecen con otros textos cobran otra forma; en el cuento de hadas, el conflicto enfrentado por la heroína debería tener un final feliz, pero en este caso no es así, de hecho, se encuentra sola y desamparada ante su adversaria, contrario a lo que ocurre en los cuentos infantiles, donde el protagonista casi siempre se ve rodeado de coadyuvantes; en la novela de folletín, la mujer virtuosa cuenta con un pretendiente que la defiende, mientras en este caso es su propio esposo quien la persigue. Esto no es casual, la alteración de las formas tradicionales, trastocando los finales afortunados, denota la decepción de la narradora (y de la autora, en cierto grado): las soluciones sencillas no existen, el bien no triunfa sobre el mal –por lo menos no en el mundo tal como lo conocemos- y la única ilusión – incluso para una jovencita - es la de la muerte. Esta visión desencantada, esta

---

<sup>39</sup> Pimentel, *Op. Cit.*, pp. 79-81.

persecución de los seres malignos a los inocentes, es contada desde diferentes puntos de vista en todas – o casi todas - las obras de Garro, de modo que la narrativa garricana tiene sus propios personajes tipo, entre los que sobresalen las mujeres jóvenes inocentes, perseguidas, los esposos crueles, las suegras dominantes y los amantes lejanos e imposibles. Estos actantes, colocados en distintas situaciones – que parecen variaciones de una misma – transmiten siempre un mensaje similar: existen seres gratuitamente malignos y seres frágiles destinados a ser perseguidos por ellos sin merecerlo; el mundo favorece siempre al mal, de modo que lo bello – equivalente a lo bueno - está condenado y será libre sólo cuando alcance la muerte.

#### **d) Narrador**

Hasta el momento hemos revisado, dentro del plano del discurso, los aspectos que corresponden a la información obtenida en el transcurso mismo del texto y los efectos que producen. En este apartado revisaremos la fuente principal de esta información, es decir el narrador. Aunque podría creerse que el narrador es simplemente un vehículo de la historia o un filtro entre el relato y el lector, su función trasciende lo anterior si consideramos que, en dependencia de sus rasgos, la historia adquiere cierta orientación y, con ello, cierto significado. Puede ser que posea y proporcione toda la información -como en el caso del narrador omnisciente-, o que tenga sólo una parte, en dependencia de su participación en el relato; puede ser objetivo, o subjetivo -como suelen serlo, por ejemplo, los narradores en primera persona, lo cual añade o resta confiabilidad a lo que dice; puede asumir completamente la función de narrador o puede cederla a otros personajes. Todo esto influye en nuestra percepción de lo que se nos cuenta, pues cada una de estas opciones altera el sentido total del texto.

En primer lugar, entre las características que hemos mencionado, analizaremos la correspondiente a la participación del narrador dentro de la historia; Genette clasifica al narrador, en este aspecto, en dos tipos: el narrador involucrado en el mundo que narra es homodiegético, mientras que el externo es heterodiegético. Por otra parte, el narrador homodiegético es, además de narrador, personaje, cumpliendo así dos funciones, la vocal y la diegética; así, se desdobra en dos: el que narra y el narrado. Dentro de esta doble participación pueden distinguirse aún diversas formas y grados, pues el narrador puede ser simplemente un testigo de los sucesos, o bien, puede contar su propia historia; éste último

tipo de narrador ha sido llamado por Genette autodiegético.<sup>40</sup> Es esta la clasificación dentro de la cual se encuentra Irene, la de narrador protagonista; eso restringe, en primer lugar, su campo de conocimiento, pues al contar su propia historia desde su perspectiva sólo puede proporcionarles la información que ella misma conoce, con lo cual nuestro campo se cierra; en segundo lugar, estas restricciones informativas sugieren también que Irene puede manejar lo narrado a su arbitrio, contando lo que cree que es verdad, descalificando lo que considera menos importante y, sobre todo, manipulando – en cierto grado- la perspectiva del lector, que verá solamente lo que Irene decida que vea. Esto altera, sin duda, el sentido del relato, sin embargo, aunque Irene aparente ser la única fuente de información, existen ciertos signos que nos permiten detectar su alto grado de subjetividad, lo cual también modifica la perspectiva del lector ante los datos que se le presentan. Uno de ellos es que desde las primeras páginas, notamos que la visión de Irene es simplista y maniquea: los personajes, contruidos a partir de unos cuantos rasgos, son unidimensionales, carecen de una psicología completa. Se nos presentan solamente a través de las acciones que la protagonista atestigua, pero muchas de ellas carecen de contexto, de modo que tenemos que aceptar el juicio que – implícita o explícitamente – se nos da a su respecto, y esos juicios últimos suelen ser confusos y contradictorios, en dependencia de las preferencias que Irene tenga hacia tal o cual miembro de su familia. Ante nuestros ojos Pilar aparece como un ser abominable porque su nieta no proporciona ni un solo elemento que nos permita dudarle, por el contrario, cuando la anciana tiene algún viso de bondad es para disimular sus malas intenciones; en contraste, el abuelo Antonio es bueno por entero. Lo que se nos dice acerca de estos personajes es siempre coherente, pero no ocurre lo mismo en lo que se refiere a Gerardo y Natalia. Si bien hemos visto que cada uno está caracterizado de una forma determinada, y no es difícil clasificarlos en alguno de los dos grupos en los que se dividen los personajes de la historia – es decir, buenos y malos -, no por ello Irene siente más simpatía por quien creeríamos que tendría qué hacerlo: a pesar de caracterizar a su madre como la perseguida y a su padre como el perseguidor, califica a la primera como una cobarde, inconsciente y egoísta, mientras que en más de una ocasión se compadece de su padre, y no lo juzga nunca con la dureza que reserva para Natalia: aunque su padre la atemoriza con su extrañeza y sus agresiones, Irene justifica su actitud al decirnos que es débil e inseguro. Aun así, permanece al lado de su madre y decide defenderla de los ataques de Pilar y su hijo.

Por otro lado, como consecuencia del desdoblamiento del narrador - personaje, se

---

<sup>40</sup> Gerard Genette, “Las situaciones narrativas”, en Enric Sullá (comp.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 261-268.

crea una distancia evidente entre los sucesos de la historia y el acto de la narración, lo cual plantea otro tipo de interrogantes, pues inciden factores como la distancia -espacial y temporal- que media entre una situación y otra. La distancia temporal existente entre los sucesos del relato y el acto de narrar, explícita en el tiempo gramatical elegido. Según Genette, hay cuatro tipos esenciales de narración: retrospectiva -cuando el narrador se sitúa en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados; corresponde con los tiempos perfectos-; prospectiva o predictiva - cuando la posición del narrador es anterior a los acontecimientos que narra; emplea, por obviedad, el futuro; simultánea - cuando refiere lo que sucede en el momento mismo de la narración; puede fluctuar entre el presente, presente perfecto y el futuro-; e intercalada -en que se alternan la retrospectiva y la simultánea-.<sup>41</sup>

La distancia –espacial y temporal – entre lo narrado y el momento de la narración no es tan evidente al principio de la novela, sin embargo, en el desenlace se vuelve notoria, cuando Irene narra lo sucedido posteriormente. A partir de esta vuelta el presente de la narración pueden surgir diversos cuestionamientos; es obvio que ha transcurrido algún tiempo a partir de la muerte de Antonio, pero hasta ahora la considerábamos mínima apenas, sin embargo, cuando conocemos lo ocurrido – la investigación de Irene, la venganza de Pili, los derramamientos de sangre – podemos preguntarnos cuánto tiempo media entre lo narrado y la situación actual de la protagonista. Tampoco sabemos dónde se encuentra Irene al narrar, y esta incertidumbre puede generar diversas interpretaciones; la narradora podría ser una adolescente aún, que continúa magnificando los sucesos, o podría ser una mujer senil, que ha inventado la mitad de los sucesos; por otro lado, podría ser una mujer adulta que realmente mendiga en la calle, y que recuerda el episodio como el que determinó su vida... La distancia espacio temporal y, sobre todo, la incierto de la ubicación dimensional de la narradora generan nuevas dudas en el lector, que agregan o restan credibilidad a la historia recién contada.

Dentro de la novela podemos encontrar casi todos los tipos de relatos que propone Genette, aunque predomina la narración retrospectiva, lo cual contribuye con el efecto de sorpresa producido al final del texto, cuando se nos descubre que lo narrado se nos cuenta desde una posición temporal incierta. Al usar tiempos pretéritos a lo largo del discurso, presuponemos que el lapso transcurrido entre la muerte de Antonio y el presente de la narración es apenas el necesario para que lo ocurrido pueda ser materia de un relato, lo cual aumenta la sorpresa final, pues aunque la historia es sórdida, no es predecible la serie de

---

<sup>41</sup> *Idem.*

hechos resumida en las últimas líneas. Si este conjunto de sucesos se hubiera omitido, y la novela hubiera cerrado simplemente con el regreso de Pili a la casa de Natalia ante la duda de Irene acerca de cuál será su siguiente ataque, y la afirmación de no haberse repuesto aún del “siniestro asunto”, la historia hubiera permanecido abierta y el lector podría tomarla como la narración de un episodio aislado. Sin embargo, este fragmento añade no sólo la distancia temporal, sino un sentido ulterior: si Irene, después de haber descubierto la verdad aún padece la agresión de su abuela se nos confirma que el mal está destinado a vencer y a permanecer impune, es decir, se reafirma el marco ideológico que se nos ha transmitido a lo largo del relato, en el caso, como hemos puntualizado, de que tomemos la versión de Irene como verdadera.

Habíamos mencionado, por otra parte, que el narrador puede, en algunas ocasiones, ceder su función a los personajes a través de la transmisión del discurso figural directo. Horacio Molano Nucamendi<sup>42</sup> comenta, al respecto de esto, que en la novela que nos ocupa:

La voz en primera persona incorpora otras voces, otras perspectivas de la trama. De modo que existe una voluntad de mostrar distintos puntos de vista de un mismo acontecimiento. Estas irrupciones en el flujo narrativo se dan como digresiones de la propia voz de la enunciación o como puestas en escena a través de diálogos entre algunos personajes. Esta continua preocupación de dar constancia de la visión de los demás está sostenida por una sólida construcción de los participantes de la intriga.

Sin embargo, es importante precisar que, aunque Irene en verdad transmite algunos diálogos en forma directa, es notorio su juicio -de aprobación o descalificación-, por lo tanto, no hay una fragmentación vocal tan contundente, sobre todo porque Irene está recordando lo ocurrido, de manera que, aún cuando los diálogos aparezcan de forma directa, están -de suyo- transpuestos. Además, las visiones de otros personajes que son introducidas, generalmente sirven para caracterizarlos, o para generar el antecedente de la historia pues, como ya mencionamos, tenemos conocimiento de cuestiones que Irene no presencié, que se suscitaron incluso antes de que ella naciera. Por otra parte, las diferentes versiones -contradictorias casi siempre- acerca de un mismo suceso, generan incertidumbre también, pues aunque nos queda claro que alguna de las versiones es la verdadera, no

---

<sup>42</sup> Horacio Molano Nucamendi, “Elena Garro, *Un traje rojo para un duelo.*”, *Literatura Mexicana* Vol. VIII, num. 2, 1997, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, p. 846.

podemos saber cuál es.

Ya sea que el narrador ceda su función a algún personaje o que él mismo -en su papel de actor- realice una narración, esto crea un nivel diegético distinto.<sup>43</sup> Estas metadiégesis pueden cumplir, según Genette, tres funciones: a) explicativa: cuando lo que se narra -generalmente ocurrido en un tiempo anterior al del relato- permite entender la situación presente; b) temática, que suele darse por analogía o contraste, para subrayar o complementar el sentido de la obra, como indicadores de lectura -es decir, sugiriendo cómo debe leerse el relato principal-, o como indicador de acción -cuando el metarrelato es interpretado por el personaje como una señal para actuar- ; c) de diversificación: cuando la metadiégesis no se relaciona con la diégesis, sino que es independiente.<sup>44</sup>

Como Molano menciona, y como hemos visto en la sección correspondiente, dentro de la historia sobresale el uso de las digresiones; por tanto, éstas, y otro tipo de metadiégesis empleadas, cobran un significado que es importante considerar. La mayor parte del discurso está compuesta por amplias metadiégesis explicativas, que nos dan cuenta de los hechos determinantes en el pasado familiar de Irene, pero muchas de éstas cumplen una doble función, pues además de insertarnos en el contexto de la historia, predicen cuál puede ser el desenlace, sugiriendo lo que sucederá con Natalia en primer término, y más tarde con la propia Irene. Un ejemplo de esto sería la “anulación” de la tía Cecilia, la provocación del suicidio del abuelo Gerardo o la huida de Miguel y sus hermanos ante las represalias de Pilar. Todos estos hechos se repetirían de alguna forma, aunque con diferentes víctimas: Pilar terminaría por anular a Remedios y a Natalia; ésta última intentaría suicidarse más tarde y el Gigante escribiría en la pared del baño un mensaje que invitaría a Irene a hacerlo; y ella terminaría mendigando en las calles, huyendo de la abuela, al igual que sus primos.

En resumen, la función del narrador en la novela es determinante en la representación del mal, pues lejos de mostrarnos objetivamente los sucesos de la historia, Irene observa y opina acerca de lo que ocurre, manipulando nuestra visión. Finalmente, lo que narra es su propia maduración mediante el reconocimiento del mal en el mundo, como ella misma lo menciona, por tanto, es su propio concepto el que encontramos plasmado, a través de su manejo de la información. Aunque algunos sucesos son narrados por otros personajes, es siempre Irene la encargada de transmitir esas versiones alternas; si bien, como personaje no tiene gran peso en la historia -pues es simplemente una víctima menor,

---

<sup>43</sup> Este segundo nivel, correspondiente a una narración dentro de la narración es, dentro de la terminología de Genette, el metadieético, contemplado en el plano de la historia dentro de las catálisis.

<sup>44</sup> Pimentel, *Op. Cit.*, p 151.

a quien Gerardo y Pilar agreden sólo por la relación que tiene con Natalia, y los ataques que sufre, visto objetivamente, no son tan graves como los que padece su madre- como narradora ocurre lo contrario: se encarga de que sea su visión la que predomine y probablemente es gracias a ello que su participación parece mayor; aunque se limita a observar todo lo que ocurre, al magnificar, por ejemplo, el episodio –breve, por cierto- del traje rojo, da la impresión de ser el centro de las acciones del relato.

### e) Perspectiva

Los apartados anteriores se han enfocado básicamente en la estructura, contenido y origen de la información narrativa; en este último lo que nos compete es la calidad de la información, determinada -entre otras cosas- por su grado de confiabilidad o distorsión, que puede depender de distintos aspectos, todos relacionados con la selección de los datos que se brindan en el discurso. Esta selección implica la adopción de un punto de vista o perspectiva.

En un sentido puramente estructural, Iser considera que son cuatro las perspectivas que organizan un relato: la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector. Cada una de estas perspectivas tiene, a su vez, restricciones temáticas (espaciotemporales, cognitivas, afectivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas) que le proporcionan distintos matices y sentidos al relato.<sup>45</sup>

La primera de estas perspectivas -la del narrador- en el texto que nos ocupa, es fácil de describir, puesto que es la predominante a lo largo de la novela y, por tratarse de un relato en primera persona en que el narrador focaliza su "yo" narrado. Este tipo de perspectiva ofrece la opción de adoptar, alternativamente, la perspectiva (temporal y cognitiva) del narrador como tal o en su función de personaje, de modo que el punto de vista puede ser narratorial o figural.

En el caso particular de Irene, la mayor parte del relato se hace desde su perspectiva actorial, lo cual se induce de diversos factores; uno de ellos es que cuando introduce información acerca de otro tiempo o espacio –generalmente anteriores- es a través de digresiones enmarcadas por lo que en el presente de la narración pensaba, sabía o le era contado por otro personaje, por ejemplo:

- ¿De qué se venga Gerardo? – preguntó Natalia levantando la cabeza de la

---

<sup>45</sup> Pimentel, *Ibid.*, p. 97.

almohada y mirándome con sus ojos castaños llenos de asombro.

Me sentí culpable frente a ella. Me lo preguntaba a mí, a la hija de Gerardo, y yo no podía darle la respuesta. Sabía que su vida con mi padre era un ruidoso fracaso, que con él fue muy feliz... “¿Más que ahora?” me sorprendí preguntándome. ¿Por qué no veía a algún abogado? “Es inútil, ella no tiene poder”, me contesté a mí misma; quizás mi padre se vengaba de ella por lo de Juan; yo sabía que nunca le perdonaría a Juan, ni tampoco a ella, a la que jamás quiso.

- Mi padre no logró anular mi matrimonio, a pesar de que yo era menor... – dijo como para sí misma, abrazándose las rodillas y mirando al vacío. Era su postura favorita-. Debe ser por Juan... o yo qué sé... – terminó.

Yo conocía bien a mi padre y estaba segura de que nunca dejaría de perseguir a Natalia. Siempre inventaría un nuevo sistema para atormentarla. ¿Por qué?, lo ignoraba. En la casa de Pili lo escuché hablar por teléfono con Alberto: “ ¡Pobre de ti! Está loca...” También supe que Alberto inventó su amor por Natalia para separarse de su mujer y quise explicárselo a mi madre. Esta se echó a reír y dijo:

- ¿Y crees que no lo sé?

La escuché asombrada. Entonces, ¿por qué se dejaba manejar como a un títere? Debía existir algo que yo ignoraba. Lola, la criada, me llamó a desayunar. (p. 32)

En este fragmento podemos conocer lo ocurrido en distintos tiempos, pero la información se brinda de manera que parece que nosotros comprendemos la situación junto con Irene, en ese preciso momento, al seguir sus reflexiones. Sólo al final de la novela la protagonista adopta de forma cabal la perspectiva de narradora, cuando hace explícito que narra desde un tiempo distinto del de la historia que, aunque indeterminado en su duración, ha sido suficiente para que ella “descubriera la verdad” y sufriera las consecuencias. Es obvio que su perspectiva cognitiva tiene que haberse modificado lo suficiente para poder explicar las cosas que a lo largo de la historia dice que no conoce o comprende. Sólo en una segunda lectura podríamos deducir que algunos de los juicios emitidos por Irene aún desde su perspectiva actuarial pueden provenir de su visión como narradora, aunque en realidad la línea divisoria es tan sutil que es prácticamente imperceptible.

Como vimos en la sección anterior, en gran medida, el sentido total de la novela recae en la orientación que Irene le brinda como narradora; retomando algunos de los conceptos propuestos por Iser, cabe remarcar ciertos factores de gran importancia dentro de su punto de vista. En primer lugar, en lo que refiere al ámbito perceptual de la

perspectiva de Irene, hemos notado a lo largo del análisis que se limita a mostrar lo que ve y, dentro de lo que ve, sólo lo que le significa, sin esforzarse demasiado por generar un marco a la acción; por otra parte, nos transmite una visión exagerada: Irene describe a través de calificativos contundentes e hiperbólicos, pero no nos muestra al objeto, de modo que tenemos que aceptar su juicio, ante la imposibilidad de establecer uno propio, por ello no podemos saber si la apariencia de Pili es realmente anormal, o si el insecto es tan temible, por ejemplo. Esto se extiende a otras cuestiones, como la vulgaridad de su abuela, y su “asombrosa” capacidad para el llanto. En sus juicios influye, además, el elemento afectivo, pues como lo hemos visto tiende a favorecer a los personajes con los que se identifica o por los que siente algún tipo de simpatía, mientras que critica, ignora o descalifica al resto; en realidad, puede decirse que los únicos personajes por los que Irene parece sentir algún afecto son sus abuelos maternos —especialmente Antonio—, su tío Eduardo (hermano de Irene), y Miguel, su joven tío, sobrino de Pilar.

En cuanto a los elementos ideológicos insertos en el punto de vista de la narradora, existen dos preponderantes, básicamente; el primero de ellos es la influencia de los cuentos infantiles en la mentalidad de Irene. La protagonista hace explícito este aspecto en dos ocasiones: cuando su abuela la compara con “El espíritu del viento del Norte” y ella dice que su cuento favorito de Andersen es “La reina de las nieves”, y al probarse el traje rojo, cuando ella misma se compara con Alicia, su personaje favorito. Notamos, en primer lugar, su identificación con las heroínas de las historias y, en segundo, que su visión de lo que sucede se relaciona estrechamente con sus lecturas, como se ha comprobado en el resto del análisis: las descripciones de los espacios y actores imitan a las de la literatura infantil, no sólo en recursos, sino en su sencillez, basada en oposiciones simples, con pocos matices.

El otro elemento ideológico explícito es el que proviene de la formación católica de Irene, la cual podemos detectar en varias de las referencias hechas por la narradora, por ejemplo, en vez de ofrecer la fecha exacta de la muerte de su abuelo, menciona que coincide con el día de San Miguel; además, observamos que ha sido criada en esta tradición porque Natalia y Antonio la comparten. Los valores católicos se encuentran introyectados en la protagonista, y se relacionan profundamente con su código ético, lo cual influye en su visión, por ejemplo, acerca del dinero y su relación con el mal. Sin embargo, dentro de la formación religiosa hay otra vertiente, proveniente también del lado materno de Irene:

(Mi abuelo Antonio) me explicaba el lado oculto de las religiones; me hablaba de Teología, me leía los Evangelios, me relataba el misterio de los Templarios del

Santo Graal, de la Cábala, de Los Vedas y de las analogías y correspondencias de los mitos. (p.10)

Esta educación, impartida por Antonio, influye también en la ideología de Irene y Natalia; a pesar de que son católicas, respetuosas de las ceremonias que su religión exige en este tipo de situaciones –es decir, rezan el rosario por el descanso del abuelo, por ejemplo- nunca se menciona que su alma halla ido al Paraíso, o que tenga que enfrentar un Juicio; por el contrario, Irene dice que después de la muerte, su abuelo se confundía con “la música de las esferas”, mientras que Natalia dice que se encuentra en un mundo donde no tiene que pagar.

Por otra parte, hemos visto que puede existir también una interacción entre la perspectiva del narrador y de los personajes, pues aunque no haya cambio vocal, una parte del relato puede estar organizada desde el punto de vista de alguno de los actores sin que él tenga necesariamente que tomar la palabra, aunque también puede darse este caso, sin embargo, es importante notar que, en el caso del discurso figural directo, la perspectiva figural se infiere -pues no está focalizada por el narrador- y en este proceso de inferencia cruza con la perspectiva de otros personajes y, sobre todo, con la del lector, encargado de interpretar el punto de vista adoptado. En *Un traje rojo para un duelo*, las perspectivas de otros personajes son casi siempre introducidas por Irene, y algunas veces son presentadas como diálogos, de manera directa, sin embargo, estas nuevas versiones y opiniones casi siempre son cuestionadas, prevaleciendo la de la narradora, por ejemplo, respecto a la relación entre Gerardo y Natalia:

- Tu madre es Lara... y la he perdido para siempre. (...) –exclamó sollozando. (...) ¿Por qué si lloraba por Natalia la perseguía como a su peor enemigo? Yo había escuchado sus conversaciones con Pili y con el Gran Rioja para aniquilar a mi madre. Había visto con horror el vacío que Gerardo poco a poco alrededor de ella, dejando caer frases mortales entre los amigos, y me sentía perdida, mientras que Natalia permanecía impassible. Yo sabía que nunca la había querido; la rigidez de su trato en la intimidad de la casa me había producido escalofríos desde mi primera niñez, y ahora, en esa tarde fugitiva, lloraba por ella como ya lo había hecho muchas veces. “Tal vez llora para impresionarme...” me dije. (p. 49)

En el párrafo anterior, Gerardo comunica a Irene su dolor por haber perdido a Natalia; sin la focalización de Irene, su discurso podría ser creíble y dar otro sentido a la historia, pero la narradora concluye que está fingiendo, y nos transmite esta impresión. A lo largo de la novela encontramos un sinnúmero de escenas de este tipo, donde alguien le dice algo a Irene y ella, en dependencia de la fuente de la que esta información provenga, confirma o cuestiona lo dicho, aunque por lo general duda. Es puntual al remarcar las contradicciones que nota en lo que observa o escucha, como por ejemplo, que se acuse a Natalia de prostituta y de reprimida sexual al mismo tiempo. Eso ayuda a crear un efecto de incertidumbre que compartimos como lectores con la protagonista quien, ante tantas versiones, queda “desconcertada. (Pues) era imposible saber quién mentía” (p.8).

Sin embargo, nuevamente es notoria su parcialidad, por ejemplo, en lo que respecta al Gigante, pues mientras descalifica la explicación de Cuca de que el insecto es un “cara de niño”, sólo porque la considera aliada de Pilar, y esta opinión no cambia en nada su idea de que el bicho es un ser diabólico empeñado en espiarla, adopta sin titubeos la opinión de Miguel, y la toma como una confirmación de lo que ella cree, solamente porque el muchacho también lo ha visto.

En función de la selección de la información que se proporciona, puede decirse que una historia presenta una determinada orientación ideológica por su composición misma y por la selección de sus elementos. En el caso de *Un traje rojo para un duelo*, la perspectiva de la trama y la del narrador coinciden, pues es éste último quien lleva a cabo las restricciones acerca de lo que se narra. Finalmente, la perspectiva del lector es el punto de convergencia donde puede percibirse la complejidad con que todo los puntos de vista, es decir, su lectura será más simple o más amplia en dependencia de sus propios horizontes; habrá lectores que distingan las relaciones intertextuales y otros que no, o a quienes no les parezcan tan relevantes. Si el lector conoce, además, la obra de Garro, será capaz de relacionar el contenido de la novela con el resto de su producción y si sumado a esto tiene alguna noción de la biografía de la autora, reconocerá en ella una especie de mensaje cifrado, completamente intencionado, acerca del concepto que ésta tenía de sí misma, y de lo que intenta decirnos – o hacernos creer – acerca de su vida conyugal. Sea como fuere, en dependencia de la perspectiva del lector, pueden encontrarse dentro del texto una simple anécdota, una representación de la idea del mal de un simple personaje, o el subyacente código ético de la autora como individuo.

## CONCLUSIONES

El concepto de mal se refiere, en general, a algo que no se encuentra en su estado normal o deseable, sin embargo, puede adquirir diferentes sentidos en función del contexto cultural y social. A pesar de la diversidad de significados que pueda adoptar el término, hay ciertas características con las que se asocia en la mayoría de las culturas, como lo oscuro, lo misterioso, lo escondido y lo que no puede ser comprendido del todo. Representa, además, una fuerza agresiva que amenaza la integridad, la felicidad y el bienestar de la sociedad normal.

La palabra mal tiene, a grandes rasgos, tres sentidos primordiales: el moral, relacionado con las acciones humanas; el físico, referente a las fuerzas destructivas de la naturaleza, y el metafísico, que implica un conflicto con la divinidad o un desorden en el cosmos.

La noción de mal, por otra parte, se evoluciona junto con las sociedades: lo que se identificaba con el mal en la Edad Media, como la brujería por ejemplo, no tiene la misma validez en el siglo XX.

Dentro de las tradiciones religiosas, el mal puede adquirir diferentes connotaciones y formas; puede ser, por una parte, el principio opuesto al bien –y, por tanto, a Dios-, o bien, puede ser un aspecto de la divinidad. En el punto medio de éstas visiones están el Cristianismo, el Judaísmo y el Islam Ortodoxo, que creen en Satán, un ser que parece independiente de Dios, pero que se encuentra bajo su control.

Para los hebreos antiguos, el mal –o pecado- consistía en la ruptura de la Alianza con Dios, que había sido establecida por Moisés y su hermano Aaron, quienes establecieron la adoración a Yahveh. Este pacto se encontraba sustentado en el respeto a la Ley –los mandamientos- a cambio de la protección y bendiciones del ser supremo. El mal podía tener también un sentido de impureza, por lo cual los hebreos poseían algunos procedimientos y rituales purificadores, sin embargo, existían ciertas formas de pecado que no podían alcanzar el perdón por ningún medio, como el asesinato, la idolatría y el adulterio, que eran castigados con la muerte. Más tarde, el cristianismo adopta otras explicaciones para el fenómeno del mal, como la doctrina del pecado original, o la lucha entre Cristo y Satán. Estas ideas permanecerían estables durante la Edad Media, institucionalizando otro tipo de rituales de purificación, como el bautismo.

En su afán por entender el mal, el hombre ha intentado muchas veces personificarlo, de lo cual surgen otras representaciones – o interpretaciones- del fenómeno. Así surgen personajes –o arquetipos- como el Anticristo, ciertos espíritus o demonios y las brujas, entre otros.

La literatura es una vasta fuente de este tipo de personajes tipo, con los cuales se ha identificado al mal desde el principio de los tiempos. Además, algunos géneros literarios sobresalen por el concepto del mal que se encuentra inscrito en ellos, que en ocasiones es adoptado por la sociedad, y conservado a través del tiempo. Este es el caso del cuento de hadas –o cuento infantil-, que intenta mostrar a los niños los peligros de la desobediencia y otras faltas morales, intimidándolos a través de tramas en las cuales un héroe es castigado por su falla, y tiene que enfrentar duras pruebas para resarcirla, además de recibir acoso y maltrato de parte de toda clase de seres pervertidos y temibles. Este tipo de estructura es similar a la de la novela de folletín, que pretendía inculcar los valores morales considerados correctos en una época determinada, mediante la narración de las desventuras de un personaje inocente y virtuoso (casi siempre femenino), representante del ideal de la época, torturado por un villano (identificado con el mal), cuya bondad siempre triunfa. Ambos géneros – el cuento de hadas y la novela de folletín- presentan una visión radical de la lucha entre bien y mal, donde ambos son opuestos e irreconciliables, y deben eliminarse mutuamente para poder sobrevivir, pues el objetivo de este tipo de textos es fundamentalmente didáctico: mostrar el triunfo de la virtud sobre el vicio.

En el extremo opuesto se encuentran los autores considerados malditos, que consideran al mal como una fuerza complementaria – y no opuesta- al bien; este tipo de literatura surge como una búsqueda de alternativas morales, en la cual el Marqués de Sade es pionero, al crear personajes subversivos y transgresores, que sugieren la consecución del bienestar social a través de la reversión de los valores cristianos. Más tarde, Baudelaire considera al bien como un principio inalcanzable, ante el cual se rebela a través de su veneración a Satán.

Una tercera perspectiva puede hallarse en los textos de William Shakespeare y John Milton, que presentan una visión relativa del bien y del mal, en un mundo lleno de matices, sin estándares absolutos, en el cual predomina el caos ocasionado por una crisis de valores. Ambos autores se alejan de las visiones absolutas, pues el mundo y la época en las que se encuentran situados son fundamentalmente subjetivistas.

Todo lo anterior confluye de alguna manera en el pensamiento de Elena Garro. Por una parte, su formación católica le proporciona muchas de estas concepciones y, por otro

lado, a través de su textos podemos distinguir la influencia que la tradición literaria ejerce en ella. Podemos dar cuenta de esto a partir del análisis de *Un traje rojo para un duelo*; en primer lugar, como hemos mencionado anteriormente, la novela presenta una lucha constante entre el bien y el mal, y es precisamente el descubrimiento de estos dos conceptos lo que lleva a la protagonista a la madurez. Esta lucha se da entre dos grupos de personajes: la familia paterna de Irene, un grupo de seres pervertidos y vulgares, que representan el mal, y la familia materna, compuesta por su madre, abuelos y tíos, seres bondadosos, ingenuos y desvalidos. Se observa, en primera instancia, una visión subjetiva y maniquea, proporcionada por la protagonista – narradora, semejante a la de los cuentos de hadas (a los que la propia Irene hace referencia explícita) y a la de la novela de folletín, en particular de la novela rosa (que la autora pretendía imitar, según sus propias palabras en carta a Carballo). La relación intertextual se hará patente asimismo en otros elementos, como las descripciones de los espacios y de los personajes. Por otra parte, es interesante notar que la protagonista identifica ciertos valores y características con el bien, como la belleza, la verdad, la pobreza, el refinamiento y la cultura, y sus opuestos con el mal, como la fealdad, la vulgaridad y la mentira. Sin embargo, es curioso que aunque en la novela existen alusiones explícitas al mal, esto no sucede con el bien, y cuando realiza contraposiciones, no lo opone directamente con el mal, por ejemplo, menciona que el mal acecha a lo bello, o a lo verdadero, pero nunca a lo bueno. Además, Irene atribuye al mal –y a su abuela- un poder insuperable, que no puede ser derrotado en este mundo. Parece ser que, desde su punto de vista, la vida terrenal está dominada por el mal, y la única forma de liberarse de él es con la muerte, a la cual ve como una esperanza, como el comienzo de una nueva vida en un mundo diferente. Por ello, el instante de la muerte de su abuelo no es triste, sino bello.

Aunque, como hemos visto, el relato narra la transición de Irene de la niñez a la edad adulta, la perspectiva de la narradora es en general pueril, sobre todo si consideramos que los personajes y las situaciones se asimilan a las de los cuentos que la protagonista lee, con los que incluso compara su historia. Sin embargo, el final, en el que se resumen diversos acontecimientos consecuentes al episodio narrado, deja lugar a diversas interpretaciones, pues nunca se especifica la cantidad de tiempo que puede haber transcurrido entre lo que se narra en la novela y la situación “actual” desde la que Irene hace el relato. Podría entenderse que una niña tuviera la perspectiva manifestada en la novela, pero es difícil creer que la protagonista siga siendo una niña, es decir, que haya pasado poco tiempo, pues ella misma comenta que “ha corrido sangre” y “ha descubierto la

verdad". Entonces, la anécdota del traje rojo puede haberla marcado de tal modo que no sólo signifique su paso a la vida adulta, sino también un tránsito de la cordura a la locura, lo cual podría explicar su constante paranoia y la forma en que asume como reales sucesos probablemente imaginarios, como la invitación a suicidarse, escrita en el trayecto de un insecto por la pared.

Es importante retomar, además, que el ejercicio del mal, para Garro, implica una privación de la libertad y la modificación de un estilo de vida. En este caso, Irene es sacada de la casa de su madre para ser encerrada en la casa de Pilar, donde no tiene posibilidad de hacer nada debido a la estrecha vigilancia ejercida sobre ella por su abuela, la sirvienta y El Gigante, un insecto al que le atribuye poderes siniestros. Vemos este mismo fenómeno si revisamos lo ocurrido a Natalia, su madre, que al casarse fue llevada de su casa paterna a la casa de su suegra, donde también era espiada y carecía de libertad para leer. Como apunta Picón Garfield, en el decálogo de la crueldad, para Garro el contrario de la crueldad no es la amabilidad, sino la liberación. Cabe señalar que este tópico no es exclusivo de esta novela, de hecho, varios de los temas, situaciones y personajes encontrados en *Un traje rojo para un duelo* pueden hallarse en el resto de las obras de Garro, así como los principales rasgos de estilo que desarrollaría a lo largo de su producción.

En primer lugar, se trata –como el resto de la obra de Garro- de un relato inspirado en una situación vivida por la autora: al comparar lo narrado en la novela, con lo que escribe en su diario acerca de la muerte de su padre, podemos identificar a Garro con Natalia, la madre de la protagonista. Por otra parte, la autora narra –tanto en su diario como en el texto- la experiencia vivida por su hija cuando tuvo que pasar una temporada en casa de su abuela, Josefa Lozano, madre de Octavio Paz. Comparando los documentos privados con el relato que nos ocupa, podemos encontrar diversas relaciones entre episodios vividos por la autora, ficcionalizados en *Un traje rojo para un duelo*, así como múltiples coincidencias entre los personajes reales y ficticios. Sin embargo, no podemos asumir que la novela es una copia de la realidad, ni podemos aceptar la versión encontrada en el diario de la autora como real, pues no debemos olvidar que Garro tendía muchas veces a alterar el relato de un mismo suceso, de manera que podemos encontrar respuestas contradictorias a una misma pregunta en diversas entrevistas; por otro lado, a partir de su exilio y a medida que sus necesidades económicas se volvieron más apremiantes, la autora intentaba vender y publicar todos sus textos –literarios y personales-, por lo que no puede descartarse la idea de que, al escribir incluso su diario, ella tuviera en mente la posibilidad de que fuera leído, y pudo modificar algunos detalles en su favor, sobre todo con la

intención de “denunciar” el maltrato y la persecución que –según ella- recibió junto con su hija, de parte de Octavio Paz.

En segunda instancia, aparecen rasgos que podrían considerarse fantásticos, gracias a los cuales se ha clasificado –erróneamente, a mi modo de ver- a la autora dentro del realismo mágico, pero que se contraponen, dentro y fuera del texto, con la perspectiva racional, que nos ayuda a notar que estos “prodigios” se encuentran exclusivamente en la perspectiva de algunos personajes, pero no en la realidad dentro del texto (diégesis).

Aunque no ocupan el lugar central dentro de la novela, podemos encontrar ciertos personajes y tramas secundarias, que en otras novelas adquieren otra dimensión; la mujer poética, rubia y desamparada, el marido celoso y opresor, el amante lejano e imposible, la suegra cruel e hipócrita, obsesionada con su hijo, son personajes que, dentro de la producción garriana, podrían considerarse tipos. Además, encontramos anécdotas que se retomarán en relatos posteriores, como el intento de suicidio de Natalia –idéntico al de Mariana-, el adulterio –desarrollado en *Testimonios sobre Mariana*, *Los recuerdos del porvenir*, *Reencuentro de personajes*-, el matrimonio como secuestro u opresión –*Mi hermanita Magdalena*, *Testimonios sobre Mariana*, *Busca mi esquila*, *Los recuerdos del porvenir*-, entre otros. Si asumimos como cierta la hipótesis de que *Un traje rojo para un duelo* es una de las primeras novelas producidas por Elena Garro, su importancia radicaría en haber marcado un antecedente para la producción posterior, y en agrupar la mayor parte de los rasgos característicos del estilo de la autora. Además, a pesar de presentar temas que se repetirán más tarde, la perspectiva es interesante, al intentar adoptar el punto de vista de su hija, que ofrece matices distintos a los que encontraremos en los demás relatos. Por lo antes expuesto, resulta importante reconsiderar no sólo el valor literario de *Un traje rojo para un duelo*, sino también el lugar que ocupa dentro de la narrativa de Elena Garro.

## BIBLIOGRAFÍA

### a) Básica

Garro, Elena. *Busca mi esquila. Primer amor*. México, Castillo, 1996.

--- *Inés*. México, Grijalbo, 1995.

--- *Mi hermanita Magdalena*. México, Castillo, 1998.

--- *La casa junto al río*. México, Grijalbo, 1982.

--- *La vida empieza a las tres... Hoy es jueves... La feria o De noche vienes*. México, Castillo, 1997.

--- *Los recuerdos del porvenir*. México, Joaquín Mortiz, 1963.

--- *Reencuentro de personajes*. México, Grijalbo, 1982.

--- *Testimonios sobre Mariana*. México, Grijalbo, 1981.

--- *Un corazón en un bote de basura*. México, Joaquín Mortiz, 1996.

--- *Un traje rojo para un duelo*. México, Castillo, 1996.

--- *Y Matarazo no llamó...* México, Grijalbo, 1991.

### b) De apoyo

Alardín, Carmen. "El amor como alucinación en *Los pilares de Doña Blanca*." *Deslinde*, número 14, vol 14, sept. – dic. 1980.

Bados Ciria, Concepción. “Tres novelas de Elena Garro.” *Revista de literatura mexicana contemporánea*, número 16, jul. – sept. 2002.

Bradú, Fabienne. *Señas particulares: escritora*. México, F.C.E., 1987.

Calderón Bird, Raúl. “Lo fantástico en dos libros de Elena Garro.” *Signos literarios y lingüísticos*, II.2, diciembre de 2000.

Carballo, Emmanuel. “Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX.” *Tierra Adentro*, Núm. 95, Dic. 1998 – Ene. 1999.

--- *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Porrúa, 1996.

Dauster, Frank. “El teatro de Elena Garro: evasión e ilusión.” *Revista Iberoamericana*, vol. 30, 1964.

Galván, Delia V. “Las heroínas de Elena Garro.” *La palabra y el hombre*, número 65, enero – marzo de 1988.

Gunn, Bárbara A. “Un malinchismo ilusorio y real: dos “queridas” en *Los recuerdos del porvenir*.” *Revista de literatura mexicana contemporánea*, número 15, enero – abril de 2002.

López González, Aralia. “La modernidad y las narrativas mexicanas contemporáneas: tres novelas de fundación.” *Signos literarios y lingüísticos*. II. 1, junio 2000.

Melgar, Lucía y Mora, Gabriela. *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

Méndez Rodenas, Adriana. “Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro.” *Revista Iberoamericana*, volumen 51, enero – diciembre de 1985.

Molano Nucamendi, Horacio. “Reseña: Elena Garro. Un traje rojo para un duelo.” *Literatura Mexicana*, vol. VIII, número 2, UNAM / IIFL, 1997.

Muncy, Michelle. "Encuentro con Elena Garro." *Deslinde*, número 4, volumen 14, sept.-dic. 1980.

Persino, María Silvina. "La representación de la maternidad en la obra de Rosario Castellanos y Elena Garro." *Universidad de México*, número 593 – 594, junio – julio 2000.

Poniatowska, Elena. *Las siete cabritas*. México, Era, 2000.

Quéíman, Miguel Angel, "Elena Garro, la magia del espacio." *Quimera*, 1994.

Robles, Martha. "Tres mujeres en la literatura mexicana." *Cuadernos Americanos*, número 1, enero – febrero de 1983.

Rojas-Tempre, Lady. "El autorretrato de Elena Garro." *Alba de América*, vol. 9, número 16, julio de 1994.

Rosas Lopátegui, Patricia. *Testimonios sobre Elena Garro*. México, Castillo, 2002.

--- "El exilio y el baúl en *Testimonios sobre Mariana*: una perspectiva psicoanalítica." *Alba de América*, vol. 9, número 16, julio de 1994.

Schmidhuber, Guillermo. "Dos cartas de Elena Garro sobre el teatro mexicano." *Deslinde*, número 41-42, vol. XII, jul. – dic. 1993.

Seligson, Esther. *La fugacidad como método de escritura*. México, Plaza y Valdés, 1988.

Stoll, Anita K. *A different reality. Studies of the work of Elena Garro*. Londres, London Associated University, 1990.

Suárez Velázquez, Mariana Libertad. "Palabra sagrada, transgresión y herejía: una aproximación a los personajes femeninos de *Recuerdos del porvenir*." *Revista de literatura mexicana contemporánea*, número 15, enero – abril de 2002.

Toruño, Rhina Maria. *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*. Bloomington,

Indiana University, 1994.

--- “Del realismo mágico de *Los recuerdos del porvenir* al realismo social de *Y Matarazo no llamó...*” *Deslinde*, número 46-47, volumen XII, enero – junio 1995.

Villarreal, Minerva Margarita. “Los personajes femeninos de Elena Garro. Una aproximación a partir de *Los recuerdos del porvenir*.” *Deslinde*, número 46-47, volumen XII, enero – junio 1995.

### c) Complementaria

Barthes, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 1998.

Baudelaire, Charles. *Obras selectas*. Prólogo de Enrique López Castellón. Madrid, Edimat, 2002.

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM – Limusa, 1999.

--- *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000.

Clemente del Recio, Daniel. “Macbeth y la esencia del mal.” *Gramma virtual*, Año XIV, No. 36, Universidad del Salvador, Buenos Aires, noviembre de 2002.

*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Vigésimo segunda edición. Madrid, Espasa, 2001.

Domínguez García, Beatriz. *Hadas y brujas: la reescritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*. Huelva, Universidad de Huelva, 1999.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, F.C.E., 2002.

Ellis, John Martin. *One fairy story too many: the brothers Grimm and their tales*. Chicago, University of Chicago, 1983.

- Greimas, A.J. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1966.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Debate, 1998.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México, F.C.E., 1998.
- Milton, John. *El Paraíso perdido*. México, Porrúa, 1998.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1970.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo, siglos XII-XX*. México, F.C.E., 2002.
- Parkin, David, *et al.* *The anthropology of evil*. Gran Bretaña, Camelot Press, 1989.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, UNAM – Siglo XXI, 1998.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. México, Colofón, 1999.
- *Raíces históricas del cuento*. México, Colofón, 2000.
- Ramos, Claudia Adriana. *La noción de mal en Segundo sueño, de Sergio Fernández*. México, UNAM, Biblioteca de letras, 2000.
- Ricoeur, Paul. *The symbolism of evil*. Boston, Beacon, 1967.
- Sade, Marqués de. *Obras completas*. Trad. De Paul J. Gillete. Lagusa, México, 1985.
- Salvador Plans, Antonio. *Baroja y la novela de folletín*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1983.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. México, Fontamara, 1998.
- Segre Cesare. *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona, Planeta, 1976.

Shakespeare, William. *Macbeth*. London, Penguin books, 1994.

Sullá, Enric (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1996.

Tatar, Maria. *Off with their heads!: fairy tales and the culture of childhood*. New Jearsey, Princeton University, 1992.

--- , *The hard facts of the Grimm's fairy tales*. New Jearsey, Princeton University, 1987.