

Los personajes como elemento transgresor en los productos culturales: análisis de “¿Qué hora es?” de Elena Garro

Characters as a transgressor element in cultural products: analysis of “¿Qué hora es?” by Elena Garro.

Rosa Nelly García Montero

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

(ITESM), Campus Toluca, México

unafloramarilla@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0000-6043-8387>

Recepción: 29 Septiembre 2023

Aprobación: 11 Diciembre 2023



Acceso abierto diamante

Resumen

El presente trabajo explora los rasgos que configuran a los personajes del cuento de la autora mexicana Elena Garro. Se plantea indagar en la configuración del personaje como un elemento literario, cuyas características se definen con la transgresión. En particular, se analiza el cuento “¿Qué hora es?”, incluido en *La semana de colores*, en el que Lucía Mitre traza una ruptura en el rol de la mujer adúltera y, aparentemente, desamparada en una dimensión espaciotemporal infringida y, hasta cierto punto, fragmentada.

Palabras clave: Elena Garro, *La semana de colores*, tiempo, espacio, personajes, transgresión.

Abstract

The present work explores the elements that shape the features of the characters created by the Mexican author Elena Garro and define her production; characters who transgress established orders, the compliance of norms and values. It is the interest of this work to make inquiries on the shaping of characters as literary elements, whose significance in the narrative of Elena Garro may signal one of the characteristics that define her narrative and her value as a 20th Century author: transgression. In particular, the short story “¿Qué hora es?” [What time is it?], in which Lucia Mitre will transgress her role of an adulterous woman, apparently neglected in her space-time dimension, is analyzed, as well as the thematic role of the characters.

Keywords: Elena Garro, *La semana de colores* [week:, colours], time, space, characters, transgression.

Introducción

Elena Garro luchó de diversas formas para contrarrestar la supremacía de un sistema cultural opresor; su activismo social y político fue uno de los elementos que la definían. Fue marginada cultural y socialmente por los grupos que perpetuaban esos valores opresores dominantes. A pesar de que su obra fue quemada, ocultada y negada (incluso por ella misma), salió a la luz y es uno de los vehículos mediante el cual podemos conocerla. A través de su obra configuró forma y contenido para denunciar las injusticias que se vivían en el México de su época.

Este artículo forma parte de una investigación más amplia alrededor de los elementos narrativos que conforman el fenómeno artístico del personaje a partir del espacio y tiempo. Aquí se pretende explorar los aquellos que configuran a los personajes de Elena Garro que, de alguna forma, transgreden el orden establecido o el cumplimiento de sus normas o valores.

Trascendencia de la literatura como producto cultural

La literatura, el cine y otras producciones audiovisuales son manifestaciones de la prevalencia de lo narrativo en la cultura y en la vida diaria. Su trascendencia no se limita a su utilidad en momentos de crisis para realizar un recuento de sucesos; sino que poseen gran importancia social y cultural, por lo que durante el último siglo se han producido aproximaciones teóricas y críticas alrededor de los relatos.

Un considerable número de dichas reflexiones buscan un equilibrio entre contenido y forma, la materialidad de su transmisión. A pesar de ser espacios para expresar desacuerdos teóricos respecto a las fronteras del estudio de lo narrativo, establecen un panorama de las áreas de estudio en torno a ello. A saber, la figura del mediador entre el mundo narrado y el lector, el discurso narrativo en contraste con otros discursos, las estrategias del narrador para construir una ficción, la historia o contenido narrativo y el receptor del relato, por mencionar algunas.

El acto de narrar se asocia constantemente con un producto verbal en el que alguien cuenta algo. Siguiendo esta lógica, el contenido de una asignatura o las experiencias personales o profesionales de algún individuo se pueden organizar en una narrativa. Esta se presenta incluso en los medios de comunicación, desde los convencionales (televisión) hasta plataformas de *streaming* y redes sociales. Pero ¿qué hay en común entre estas y aquellas manifestaciones culturales que pasan desapercibidas, quizá por cotidianas, como la literatura y el periodismo? Aunque no todo el periodismo es literario, algunos de sus géneros permiten crear literatura, puesto se basan en relatos.

Por tanto, diferentes tipos de texto y artes —como la literatura, el teatro, la danza y el cine— involucran narraciones; incluso aquellos actos que incluyen hechos verídicos, como en una sesión con un psicólogo o psiquiatra, o bien, uno más contemporáneo: el *storytelling*. En el texto *An introduction to narratology*, Monika Fludernik (2009: 5) afirma: “Narrative provides us with a fundamental epistemological structure that helps us to make sense of the confusing diversity and multiplicity of events and to produce explanatory patterns from them.”^[1] Las narrativas, entendidas como producto cultural, nos ayudan a aprehender y darle sentido al mundo a nuestro alrededor. Estas se basan en relaciones causa-efecto que se aplican a ciertas secuencias de eventos a partir de las cuales estructuramos la realidad.

No obstante, no todas las narrativas se manifiestan a través de la misma materialidad. En particular, los textos literarios se distinguen por incluir una historia estructurada, llena de fenómenos ordenados en cadenas de eventos, con el fin de producir una significación que dé cabida tanto a la interpretación desde un sillón en la estancia de una casa, como a la de una audiencia más especializada (estudiosos de la literatura). Todos estos fenómenos y procesos resultan sumamente interesantes, no solo porque ayudan a interpretar o entender la realidad, sino para reconocer la importancia y trascendencia de la literatura como producto cultural. Con la

intención de dotar al lector de un marco teórico para aproximarse a este producto, se propone la narratología como instrumento para identificar las características de algunos de los elementos que conforman un texto literario.

El principio cuantitativo narratológico como herramienta metodológica

La orientación de este artículo considera a la teoría narrativa, también conocida como narratología, como una herramienta metodológica adecuada para describir los elementos que dan forma a una propuesta narrativa y cuáles de ellos destacan más que otros en un estilo particular, que en este análisis de la obra de Elena Garro se enfoca en los personajes.

Luz Aurora Pimentel (2017), en el texto *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, señala la existencia de principios para seleccionar la información narrativa. Uno de ellos es el cuantitativo, a partir del cual se identificarán los elementos constituyentes de un relato, es decir, el mundo narrado en sus aspectos esenciales (espacial, temporal y actoral). Esta es una aproximación relevante para los propósitos de este trabajo, porque ayuda a percibir cuál o cuáles elementos destacan en una narración o cómo estos se articulan en los mundos narrados; a su vez, será de utilidad para identificar la propuesta transgresora de Elena Garro en *La semana de colores*.

Por lo tanto, en primer lugar, será provechoso aproximarse a “los detalles con los que se describen lugares, objetos e incluso los actores, considerados ‘objetos’ a describir que pueblan este mundo narrado” (Pimentel, 2017: 22) como una forma de percibir la dimensión espacial del relato. En un segundo momento, se identificarán las “estructuras temporales utilizadas en la presentación de los acontecimientos” (Pimentel, 2017: 22). Finalmente, se dilucidarán “las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen” (Pimentel, 2017: 22). Estas serán las tres etapas que componen el análisis del cuento “¿Qué hora es?”

Elena Garro y *La semana de colores*

La obra narrativa de Elena Garro es fundamental para las letras mexicanas e hispanoamericanas debido a sus contribuciones narrativas, entre ellas, el manejo del tiempo, el destacado uso de la prosa poética y las temáticas de ruptura, para lo cual la configuración de los personajes es de suma importancia.

Para Patricia Rosas Lopátegui (2006: x), Elena es “la escritora que mejor pinta a México. Pero pinta un México bello, estético, amoroso. Con defectos claro está, con seres perversos”. Entre los cuentarios de Elena Garro destaca *La semana de colores* (1963); una colección de trece cuentos que crea un México lleno de colores, matices y contrastes; su autora decidió que el libro tuviera este nombre porque le parecía que cada cuento representaba un color. Estos retratan la percepción de Elena Garro sobre México (siempre tan ficcional como real). Su sensibilidad creativa es capaz de situar al lector en la caída de la gran Tenochtitlan contada a través de los ojos de Laura, quien tiene por amante a un indio guerrero testigo de cómo *la culpa es de los tlaxcaltecas*. O bien, en “El día que fuimos perros”, donde Eva y Leli deciden ser perros, adoptando los nombres de Cristo y Buda, y así los seres humanos, animalizados por la imaginación de las niñas, se dan cuenta de que “el cielo de los hombres no era el mismo que el cielo de los perros [porque] los perros no compartían el crimen con nosotros” (Garro, 2006: 111).

Los anteriores son algunos ejemplos de que el trabajo narrativo de Elena Garro en *La semana de colores*, que oscila entre el realismo mágico y lo fantástico, puesto que sus cuentos están repletos de una realidad desgarrada por una acción fantástica descrita de modo realista. Uno de ellos, “¿Qué hora es?”, servirá de objeto de estudio para identificar rasgos destacados del uso del tiempo, espacio y los personajes.

La vida de Garro estuvo llena de acontecimientos (como presenciar la Guerra Civil española, su divorcio con el *árbitro de la cultura*, la marginación de los grupos de poder alrededor de la cultura oficial, sus exilios, por

mentar algunos) que incidieron en su crecimiento como ser humano, y es imposible aislar el papel de estos en su escritura, “como medio de auto búsqueda, como medio para fijar recuerdos, y como testimonio de hechos que a su juicio tuvieron gran peso en su vida” (Mora, 2018: 102).

Su narrativa le permitió crear personajes complejos, los cuales son los únicos capaces de anular la realidad, de hacer posible lo increíble y para quienes la imaginación es el único vehículo de su existencia, todo eso que unas veces se define como realismo mágico y otras como fantástico. Sea cual sea el calificativo, sus personajes son transgresores por su peculiar forma de enfrentar las circunstancias que les rodean, de actuar contra un yugo que los oprime, de enunciar una postura crítica y analítica de la realidad.

Ejemplo de ello es el relato titulado “El árbol”, en el cual una mujer, víctima de la pobreza, solo conoce la cárcel y cuando sale es capaz de hacer todo (incluso matar) para regresar a ese mundo de encierro idealizado. En “El anillo”, Camila se atreve a truncar un matrimonio para recuperar un anillo, objeto que adquiere el valor (más allá del material) de honor y dignidad. De esta forma, identificar las particularidades que caracterizan uno de los relatos de la autora contribuirá a percibir la relevancia de las categorías antes mencionadas como elementos de un andamiaje complejo que le permite a Elena Garro abordar temáticas o motivos presentes en el tejido social y cultural mexicano. A continuación, se ofrece un análisis de tres categorías narratológicas, las cuales se proponen como herramientas de aproximación a la forma en que el mundo (construido en el relato) permite ser estudiado, teniendo en cuenta sus componentes en términos de espacio, tiempo y actores o personajes.

Desarrollo

Análisis del relato “¿Qué hora es?”

Se inicia el análisis resaltando dos particularidades de esta narración: la primera es que, a diferencia del resto de relatos de *La semana de colores*, ocurre en el extranjero, en París, Francia. La segunda es referente a que el narrador como persona gramatical se manifiesta, predominantemente, en estilo indirecto; en tercera persona: “La extranjera cruzó el vestíbulo del hotel a grandes pasos. Su abrigo corto dejaba ver dos piernas delgadas y largas, que caminaban, no como si estuvieran acostumbradas a cruzar salones, sino a correr de prisa por las llanuras” (Garro, 2006: 56). Los eventos de la diégesis se intercalan con los diálogos entre los personajes, de tal forma que la combinación de puntos de vista dota al relato de cierta imparcialidad necesaria para no juzgar a ninguno de los personajes o sus acciones.

La temática principal en este relato es el tiempo (irrecuperable) y entre los motivos que aborda se encuentran un amorío (entre Ignacio e Inés), la espera (de Lucía por Gabriel Cortina), el amor, que “es para este mundo y para el otro” (Garro, 2006: 53), (entre Gabriel y Lucía, y de Brunier y Gilbert hacía Lucía), así como la excentricidad con la que perciben los europeos a los sudamericanos (la percepción de los miembros del personal del hotel sobre Lucía).

En comparación con las otras narraciones, en *La semana de colores* hay pocos momentos de acción. Aunque es un relato breve, los instantes presentados son suficientes para configurar los rasgos más sobresalientes de los personajes (Brunier, Gilbert, Gabriel Cortina y Lucía Mitre) y sus participaciones en el desarrollo de la trama, además de los roles que cada uno representa cultural y socialmente. Los personajes necesitan puntos de referencia espaciales para demarcar los ejes de sus acciones y comportamiento. Por consiguiente, se presentan las particularidades de esa dimensión en el relato.

Espacio

En “¿Qué hora es?” el sistema descriptivo relativo al espacio empleado es limitado, por lo tanto, se especula que esta categoría no es la más importante. A pesar de esto, hay rasgos interesantes del espacio, por ejemplo, los

modelos de organización taxonómico y lógico-lingüístico, así como la construcción de lo que Barthes (1991) llamó efectos de realidad.

En primer lugar, el tema descriptivo espacial predominante es un hotel. Es curiosa la forma en la que se enuncia, porque, aunque se describen sus atributos a lo largo del relato, el nombre del lugar, Hotel Príncipe, se revela hasta el antepenúltimo párrafo. De esta forma, el espacio parecería construirse como una especie de sinécdoque, las partes por el todo; mediante la descripción se genera la ilusión de espacio. Luz Aurora Pimentel (2017: 25) apunta que

para “representar” —es decir, para significar— los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no solo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido.

Crear o recrear esos espacios en la imaginación del lector mediante la representación es uno de los procedimientos para detonar la producción de sentido.

Así se construye el microcosmos en el que acaecen las acciones de la narración. Lucía se registra en el hotel. Primero se aloja en una habitación costosa, después, conforme van menguando sus recursos, la reubican en una recámara menos ostentosa; ahí, en el cuarto más barato, pierde sus joyas y la vida mientras espera no solo al amor, sino también la empatía de quienes la juzgan sin conocer su historia.

De tal forma, “el nombre del objeto a describir —inmediatamente se constituye como tema descriptivo— se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o ‘detalles’ que van ‘dibujando’ el objeto” (Pimentel, 2017: 25). En este relato se recurre a modelos de organización de la realidad, a saber, a un modelo taxonómico, pero también uno lógico-lingüístico en el cual la relación dentro-fuera será importante. Parecería que afuera está el movimiento de la vida, como cuando Brunier reflexiona acerca de cómo su vida se le escapa en la monótona rutina de su trabajo, mientras que “Afuera los automóviles de colores claros se llenaban y se vaciaban” (Garro, 2006: 54) o bien, cuando Gilbert le sugiere a Lucía caminar por la ciudad: “Mientras dan las nueve, ¿por qué no sale usted a dar un paseo por París? Si viera qué hermosos están los muelles, llenos de libros y de paseantes” (Garro, 2006: 68).

Lucía, en cambio, pasa el tiempo en su habitación. Al principio se sabe que incluso ingiere sus alimentos ahí, “Comía y cenaba en su habitación y no hablaba con nadie” (Garro, 2006: 63), no hay conocimiento de qué otra cosa hace, además de esperar; ella “permanecía invisible [...] No, no dice nada. Sólo pregunta la hora [...] La señora se quedó aún más quieta. Nunca tocaba el timbre ni pedía nada” (Garro, 2006: 60, 63, 65), la espera de Lucía es el ritmo normal del paso del tiempo; así se organiza la percepción del tiempo, se presenta como “sistema de referencia y principio de organización del texto” (Pimentel, 2017: 26).

Lucía no presta atención a lo que hay afuera. sin embargo, la narración presenta el espacio externo como variado, desde los nombres propios que sintetizan la realidad, como Europa, Austria, España, Portugal, París, Londres y México, hasta los comunes como llanuras, montañas, ciudad(es), muelles, palacio y caminos. Lucía hizo un viaje en avión a París y espera la llegada de otro, pero no hay más detalles; al igual que el despacho de Gilbert, no se sabe dónde o cómo eran esos lugares. De igual manera, se conoce poco de otros espacios mencionados en el relato, por ejemplo, no se sentía bienvenida ni parte de la casa de Ignacio, su marido: “La habitación inmensa de su casa [...] El cuarto era enorme, estaba lleno de espejos y yo me sentía muy sola” (Garro, 2006: 66). Esta falta de definición de los espacios detona la acción del lector, como lo señala Mieke Bal (1990:51): “Cuando la localización no se ha indicado, el lector elaborará una en la mayoría de los casos. Imaginará la escena, y para hacerlo, habrá de situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario”.

También existen efectos de realidad que refuerzan la idea del espacio porque ayudan a desarrollar en la mente del lector la peculiar imagen del hotel, generalizado, sin rasgos definitorios: “un cuarto barato de un hotel de lujo [...] cuarto estrecho [...] la habitación de luz rosada [...] la seda de las paredes del comedor ardía

en llamas pequeñísimas, y que las flores de la mesa olían con la frescura que solo se encuentra en los jardines [...] Los divanes y las sillas de época cubiertas de sedas de color pastel, los espejos, los ramos de flores silvestres y las alfombras color miel, le dieron la sensación de entrar al centro tibio del oro [...] el cuarto vacío e intacto” (Garro, 2006: 53-72). Así se construye la dimensión del espacio, al tiempo que es un buen ejemplo del dominio de este recurso, porque aún sin enunciar muchos detalles, se percibe su rol en la trama.

Tiempo

Anteriormente se enunció que la definición de los rasgos espaciales y su tratamiento permite inferir que se pondrá atención a otros elementos. Entre ellos, el protagonista de este cuento es el tiempo. En este apartado se dará cuenta de sus particularidades, las cuales comienzan a proyectarse desde el título, “¿Qué hora es?”, y la relación de Lucía Mitre con él. Para este trabajo, la protagonista no espera el paso del tiempo, ella es el tiempo, o bien, lo representa. No obstante, antes de especular más al respecto, es importante mencionar que la estructura interna de la narración se presenta de forma circular; la historia comienza con la muerte de Lucía y termina con un breve recuento de lo acaecido posterior a su muerte: la visión de Gabriel Cortina, su desaparición y los cinco hombres en el cuarto.

Por otro lado, se ubica el tiempo de la diégesis, en términos de Gérard Genette (1972). La historia de Lucía Mitre en París dura once meses; información que revela Gabriel Cortina al momento de su llegada —y la muerte de Lucía—: “Con voz juguetona, explicó que, desde hacía once meses, una amiga suya le había reservado el cuarto 410” (Garro, 2006: 71).

También se dan a conocer los detalles temporales que definirán a dos personajes más. De Brunier se habla acerca del tiempo que ha trabajado en el hotel “¿Cuántos años hacía que, metido en aquel uniforme verde y dorado, cuidaba la puerta del hotel? Veintitrés años” (Garro, 2006: 53). En cuanto a Lucía, se relaciona con su edad: “No era demasiado joven, tal vez ya llegaba a los treinta años” (Garro, 2006: 53). Además, se abordan un par de nociones concernientes a los meses: “Pasaron dos meses. De la gerencia del hotel preguntaron a la señora Mitre si pensaba seguir guardando la habitación 410 [...] Habían pasado ya cinco meses desde la tarde en que la señora Lucía le había guiñado un ojo, y Brunier, a pesar de no haberla visto más, no la había olvidado [...] Durante los dos meses que todavía vivió en el hotel, el señor Gilbert se negaba a comentarla” (Garro, 2006: 57, 61, 69). Estos periodos, relativamente extensos, se comparan con el único interés de Lucía Mitre: el paso de las horas.

Desde el instante en que Lucía llega al hotel se resalta su interés en conocer la hora. Es probable que no lo preguntara solo para saberlo, sino para demandar un reconocimiento del paso del tiempo. La mayoría de las ocasiones en que se enuncia la hora se hace con particular precisión; entre ellas: “Las nueve y cuarenta y cuatro [...] Las nueve y cuarenta y siete [...] Las seis y diez, señora [...] tres horas y treinta y siete minutos [...] las cuatro y cinco —contestó el hombre casi a pesar suyo [...] Las doce y media de la mañana —contestó Brunier mirándola con desesperación [...] pues dentro de nueve horas y diecisiete minutos [...] Cuatro horas y veintitrés minutos (Garro, 2006: 53- 68). Es probable que estos detalles se hayan incluido con la intención de remarcar su trascendencia. Lucía no espera que el tiempo pase, el tiempo pasa porque Lucía espera. Así las menciones de las horas y sus segundos son fundamentales para el desarrollo de la trama. La palabra *hora* se menciona al menos 10 veces, en contraste con las cuatro inclusiones de los meses o años. A Lucía le importa esa unidad temporal que transcurre a través de ella.

Asimismo, el tiempo se evoca mediante adverbios como: *siempre, luego, nunca, después, hoy, tarde, temprano, ahora, pronto* y *mientras*, los cuales funcionan principalmente en el tempo narrativo, pues hay pausas descriptivas en las visitas de Gilbert y Brunier a la habitación de Lucía: “La señora Mitre se levantó con presteza y buscó adentro de su maleta un pequeño cofre de madera muy olorosa. Al abrirla respiró con deleite el perfume” (Garro, 2006: 67).

En lo relativo al tempo narrativo, constituido por cuatro movimientos esenciales (pausa descriptiva, escena, resumen y elipsis), se identifican tres de ellos. La *escena* está presente cuando los policías, junto con Gilbert y Brunier, buscan a Gabriel y contemplan a Lucía en su lecho de muerte: “Sombríos, los cinco hombres se dirigieron al cuarto de Lucía Mitre para terminar con su triste diligencia. Al entrar en la habitación los policías se quitaron los sombreros y se inclinaron respetuosos ante el cuerpo de la señora” (Garro, 2006: 72-73). El resumen se ejemplifica en el paso de los meses: “La primavera pasó con sus racimos de nieve y cubriendo a los castaños; se deshojó el verano en un otoño amarillo, volvió el invierno con sus teteras humeantes” (Garro, 2006: 65). Por su parte, la elipsis aparece cuando Lucía habla de Ignacio: “vivimos casados ocho años” (Garro, 2006: 66). Estos recursos o movimientos dotan al relato de cierto ritmo y brevedad atractivos para el lector.

Ahora bien, ningún personaje repara tanto en el paso de las horas como Lucía. A ellos les preocupa el origen de la extranjera o sus manías, “¡Qué manía! A mí también no hace sino preguntarme la hora —dijo Albert, el camarero que le llevaba los desayunos [...] Todos los sudamericanos tienen muy buenas vacas y muy malas maneras. Como carecen de ideas están llenos de manías —dijo el señor Gilbert, asomándose por encima de su cuello duro” (Garro, 2006: 56, 57). Aunque Gilbert conversa con Lucía en más ocasiones, para él es incomprensible lo que ocurre: “se sintió grosero junto a la dama vestida de color durazno que se transmutaba cada día más en una materia incandescente que a él le estaba vedada” (Garro, 2006: 68).

Hasta cierto punto, el único que le concede verdadera atención a Lucía es Brunier, pero es demasiado pedestre para rumiar en la categoría del tiempo (irrecuperable) como lo hace ella; o bien, para comprender, igual que Gilbert, lo que la señora representa: “porque Lucía Mitre giraba como una mariposa alrededor de un fuego que él no percibía, pero que estaba allí, en la misma habitación, cegándola” (Garro, 2006: 64). Ese fuego que consume a Lucía es el devenir del tiempo mismo, que arde y se esfuma cada segundo que pasa o quizá sea algo más, como se lo confía a Brunier quien, aunque obtuso, la respeta y se esfuerza por admirar la belleza del tiempo, aceptando al final del relato que él y Gilbert la amaban. Amor que se interpreta como admiración de la belleza del tiempo.

La reflexión de Lucía sobre el tiempo es compleja, pero —estilísticamente hablando— hace gala de prosa poética, pues está llena de recursos literarios como la metáfora, el símil, entre otros; además de simbolismos como la salamandra o la ciudad de los pájaros:

—Claro, señor Brunier, que el tiempo se ha vuelto de piedra... cada minuto que pasa es tan enorme como una enorme roca. Se construyeron ciudades nuevas que florecen, decaen y desaparecen, y van pasando las ciudades y los minutos; y el minuto de las nueve y cuarenta y siete llegará cuando hayan pasado estos minutos de piedra con sus enormes ciudades, que están antes del minuto que yo espero. Cuando suene ese instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y rocas [...]

De niña, señor Brunier, el tiempo corría como la música en las flautas. Entonces no hacía sino jugar, no esperaba. Si los grandes jugáramos, acabaríamos con las piedras adentro del reloj. En ese tiempo el amor estaba fuera de las tapias de mi casa, esperándome como una gran hoguera, todo de oro, y cuando mi padre abrió el portón y me dijo: “¡Sal, Lucía!”, corrí hacia las llamas: mi vocación era ser salamandra (Garro, 2006: 64-65).

De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Gheerbrant (2009: 454), la salamandra se asocia con el fuego: “los antiguos (la) suponían capaz de vivir en el fuego sin consumirse. Fue identificada con el fuego, del que es una manifestación viviente”. Al igual que el fuego, el tiempo pasa por Lucía y no la consume, la hace trascendental. Además, en la misma fuente se menciona que “En la iconografía medieval, representa ‘al justo que no pierde en absoluto la paz de su alma y la confianza en Dios en medio de las tribulaciones’ (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 454), Lucía, a pesar de no tener dinero y estar a punto de ser echada a la calle, permanece apacible, imperturbable. Al respecto, Lucía interroga a Brunier sobre la existencia de las salamandras:

¿Y usted, señor Brunier, cuántas salamandras tuvo? —preguntó Lucía con interés, como si de pronto recordara que debía hablar más de su interlocutor y menos de ella misma.

—Dos, pero ellas son verdaderas salamandras, no se quemaron en el fuego —contestó Brunier (Garro, 2006: 65).

Aunque Brunier habla de la realidad, no menos trascendente, se refuerza la idea de que Lucía es incomprendida por la mayoría de las personas con quienes convive en el hotel.

Al igual que Luz Aurora Pimentel, Monika Fludernik (2009) considera que las discrepancias temporales merecen atención, porque representan un aspecto importante de la narración: “On the other hand, discrepancies between story time and discourse time must also be taken into account”^[2](Fludernik, 2009: 32). No obstante, estas solo existen como resultado de la presencia de dos líneas temporales a lo largo del texto, que además dan sentido a los acontecimientos, considerando tanto su disposición como su cronología diegética.

En este relato, las discrepancias temporales se manifiestan en la presencia de analepsis. Los principales saltos al pasado son, en primer lugar, los momentos en los que Lucía narra su vida con Ignacio: “Son muy caras... Cuánto rogué para que me las regalaran [...] A Ignacio le veía en el comedor. El día que me escribió la carta me extrañó mucho, porque podía habérmelo dicho en la comida. Luego vi que esa era la mejor manera de decirme algo tan delicado” (Garro, 2006: 60, 66), o cuando Lucía rememora su país: “La señora Mitre se quedó buscando aquellos soles brillando sobre las copas de los árboles de su país” (Garro, 2006: 69); sin embargo, la que más destaca está al inicio del relato: “La recordó perfectamente: venía seguida de dos mozos que le llevaban las maletas. No era demasiado joven, tal vez ya llegaba a los treinta años. Sin embargo, al pasar junto a él le sonrió con una sonrisa descarada” (Garro, 2006: 54-55).

Estas fracturas contribuyen a completar el perfil de Lucía Mitre, quien, a pesar de todo, permanece como un misterio. ¿Lucía está o estaba trastornada por la infidelidad de Ignacio? ¿Qué rol tiene Gabriel en su vida? Lo califican de amante, incluso ella, pero también se enuncia que ella estaba con él cuando aún habitaba la casa de Ignacio: “Por las noches después de la visita de mi suegra entraba Gabriel” (Garro, 2006: 69), y no se conoce exactamente el momento en el que comenzó a estar con él o los motivos por los que se autoexilia en París y se rehúsa a pedir la ayuda de Ignacio. El tiempo no abona a resolver los enigmas, pero sí a dibujar un perfil de Lucía y el resto de los personajes.

Personajes

En este apartado se identificarán los personajes referenciales —aquellos cuyo rol social desempeña un elemento de la capa ideológica de la propuesta narrativa de Elena Garro—, además de los ejes semánticos a través de los cuales se estructuran, así como la forma en que se califica el ser y el hacer (lo que hace y cómo lo hace) del fenómeno narrativo personaje. De la misma manera, será relevante poner atención a los nombres propios asignados a estos entes. La propuesta de aproximación de este trabajo reúne elementos de los estudios de Philippe Hamon (1977), Mieke Bal (1990), Monika Fludernik (2009) y Luz Aurora Pimentel (2017).

De los personajes de este relato solo se conocen aspectos físicos de Lucía y Gabriel; del resto, solamente actitudes, lo cual rompe con la idea de que un personaje se construye a través de una detallada descripción física cuando, en realidad, lo que hace y cómo lo hace también aportan. Aunque ambas categorías son importantes, la segunda es definitoria en la narrativa de Elena Garro.

En el texto *Pour un statut sémiologique du personnage*, Philippe Hamon (1977) establece que, en el estudio del personaje, la identificación del rol-temático es de gran ayuda. Estos pueden ser profesionales o familiares y materializan su inserción en un cuerpo social, donde solo se aceptan y perciben individuos funcionales por sus roles profesionales; jerarquías que, al mismo tiempo, determinan sus modos de relacionarse con otros y con lo real-ficcional. Entonces, a través del uso de modificadores descriptivos, generalmente adjetivos, se construye una imagen de quién es el personaje, lo que hace y cómo lo hace; al respecto, Monika Fludernik (2009: 46) asevera:

The figures in a story may be indirectly characterized by their actions, and adverbs make a significant contribution to this process as they concretize actions and words and evaluate them too. It is not so much what a character does and says that is important, but how s/he behaves or speaks [...] The adjectives and adverbs used in the course of a text often contribute more extensively to characterization than a detailed, one-off description of a person's appearance or disposition such as those we regularly find at or near novel openings.^[3]

Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación, se presenta un recuento de los personajes, su rol temático y los atributos o características (principalmente de personalidad) que se mencionan en el relato:

Tabla 1
Tabla 1 Personajes

Personaje	Rol temático	Atributos
Lucía Mitre	Extranjera, mujer, esposa, amante, señora	Ojos castaños, ojos color té, pelo sepia, sonriente; no era demasiado joven, treinta años; asombro perdido en la infancia; sonrisa descarada; viajera, acento extranjero, voz trágica, piernas delgadas y largas, asombrada, cara pálida, sonriente y delicada, sonrisa hospitalaria, gesto amplio y alegre, buenas maneras, ojos fatigados, sonrisa abierta de muchacho, vocación de ser salamandra, quieta, señora, agradecida, casada durante ocho años, sola, mejillas hundidas, manos temblorosas, huesos calcinados de sus pómulos y de sus dedos translúcidos, vestida de color durazno, transmutaba. A decir de Brunier: tenía actitudes infantiles, hechizada. A decir de Gilbert: era bella. Desde el punto de vista del narrador: vestía una amplia chalina de gasa color durazno, nerviosa.
Brunier	Portero	Respetuoso, supersticioso, portero; desconcertado, viejo, intranquilo; interés en la extranjera, pensativo, tristeza inexplicable, con una ira antigua y caballeresca.
Gabriel Cortina	Amante	Es como México, lleno de montañas y valles inmensos, joven, llevaba una raqueta, rostro asoleado y sonriente, voz juguetona, pantalones de franela, caso sport, elegancia infantil y americana, risueño.
Señor Gilbert	Gerente del Hotel Príncipe	Desconcertado, apenadísimo, impaciente, preocupado, descorazonado, voz melancólica, se sintió grosero, se sintió responsable por la suerte de aquella mujer, muy sonrosado y vestido con su impecable jacquet, vencido y melancólico.
Madeimoselle Ivonne	Encargada de las cuentas	Voz amarga
Albert	Camarero	
Marie Claire	Doncella	Carcajada rencorosa
Mauricio	Elevadorista	

Ignacio	Marido	El mejor de los hombres.
Suegra	Suegra	Envuelta en un kimono japonés, enojada por oír llorar a Lucía.

Elaboración propia

Sin duda, Lucía Mitre es la unidad de sentido más importante de “¿Qué hora es?”, porque, además de desencadenar las acciones de la trama, es uno de los dos personajes con nombre y apellido, lo cual se convierte en su etiqueta semántica, a saber, “por un conjunto permanente y original de funciones y de calificaciones y por su distribución a lo largo del relato” (Hamon, 1977: 15). Su aproximación narrativa será fundamental en el texto, no es cualquier otra Lucía, es la señora Lucía Mitre. Su nombre es, en sí mismo, una carga de sentido, pues Lucía es un nombre de origen latino que significa *brillante* o *luminoso*.

Por otra parte, todos los elementos que construyen su etiqueta semántica son positivos, a pesar de la *tragedia* de ser extranjera, de no tener dinero y de estar a la espera de un amante. Lucía nunca ofrece una mala cara o un mal gesto, al contrario, todos los adjetivos con los que se le califican son buenos: hospitalaria, delicada, alegre, buenas maneras, sonrisa abierta, gesto amplio, sonriente. Entre el ser y el hacer, el caso de Lucía no es ambivalente, está en una situación vulnerable, pero siempre se comporta de forma educada, incluso estoica: “Lucía Mitre le abrió la puerta. Lo miró sonriente, lo invitó a pasar y le ofreció asiento con su mismo gesto amplio y alegre” (Garro, 2006: 62), aunque es audaz, como se enuncia con el calificativo descarada, Lucía siempre es una señora, ni siquiera se refiere con resentimiento a Ignacio: “Sí, él es el mejor de los hombres. Siempre le viviré agradecida, señor Gilbert” (Garro, 2006: 66). Su carga semántica refuerza su rol temático, incluso se ubica como una amante que espera estoica, ecuánime ante la desgracia: “¿Por qué tienen ustedes tanta prisa...? ¿Nunca han visto a nadie que espera a su amante todo el día?” (Garro, 2006: 63).

Entre otro de los rasgos enunciados de Lucía, se encuentra una metáfora empleada para describir sus piernas: “Su abrigo corto dejaba ver dos piernas delgadas y largas, que caminaban, no como si estuvieran acostumbradas a cruzar salones, sino a correr de prisa por las llanuras” (Garro, 2006: 55-56), esta comparación evoca una característica de libertad que enmarca su personalidad, la libertad de ser, aunque la juzguen, ella ama libremente, a pesar de tener el estigma de infidelidad. Finalmente, un elemento importante en la definición de su personaje es su vestimenta: “La viajera llevaba al cuello una amplia chalina de gasa color durazno cuyas puntas flotaban a sus espaldas como alas” (Garro, 2006: 55), el símil *como alas* y el color de la prenda de vestir llaman la atención, quizá por su ligereza ante la tragedia o para enfrentar el tiempo. Respecto al color, de acuerdo con Alphapedia (2022), está “asociado con la calma, que brinda refugio y que evita hundirse en el dolor o la decepción”, emociones ante las cuales Lucía Mitre se rehúsa a ceder.

Otro de los agentes narrativos es Brunier. Los adjetivos que lo califican son escuetos; sin embargo, es el único que verdaderamente concede atención a Lucía y se preocupa por ella: “Brunier estaba intranquilo. Sabía que más tarde o más temprano, la señora se acabaría las perlas, una por una, y entonces tendría que irse a la calle. Esta idea lo mortificaba” (Garro, 2006: 60). Desde el primer contacto, los comportamientos de Lucía le provocan confusión: “Las señoras no sonreían así, sólo los muchachos, se dijo Brunier. Y para colmo, aquella señora le guiñó el ojo. Se sintió desconcertado” (Garro, 2006: 55). Esto no le obstaculiza ser empático con ella y brindarle buenos deseos: “Dios te regalará muchos años —dijo el señor Brunier, inclinándose sobre ella y mirándole los ojos castaños: hojas marchitas que un viento frío barría en aquel momento lejos, muy lejos de ese cuarto estrecho” (Garro, 2006: 53). También la acompaña y procura en su lecho de muerte: “Pero ella estaba quieta, liberada de la hora, tendida en la cama de un cuarto barato de un hotel de lujo” (Garro, 2006: 54).

Brunier, a diferencia del resto del personal, no la juzga, más bien, se compadece de ella: “Una ira antigua y caballerescas se apoderó de Brunier; ‘pobre pequeña’, se dijo pensando en Gabriel. ‘¡Pobre pequeña!’ se repitió recordando a Ignacio” (Garro, 2006: 69). Apoya a Lucía, a pesar de no comprenderla. Brunier, en contra de su rol temático y de la diferencia en edades, *ama*, admira a Lucía y la procura hasta el último momento de su vida.

La oposición de rasgos entre Lucía y Brunier es importante en la configuración de personajes, como lo resalta la propuesta de Mieke Bal (1990), a saber, las *relaciones psicológicas, ideológicas y todo tipo de diversas oposiciones*. De estas tres, la más pertinente para este proyecto sería la segunda, pues “los actores deben entrar siempre en contacto con las oposiciones ideológicas que rigen en el mundo en el que evolucionan. La oposición entre lo individual y los representantes del poder, es a menudo de importancia” (Bal, 1990: 44). En el texto analizado, este marco de referencia ideológico es de importancia en la medida en que las motivaciones de los personajes se determinan por estas relaciones, que podrían ubicarse en categorías simplistas como la de hombres contra mujeres, poseedores contra desposeídos, normales/cuerdos frente a los anormales/locos.

El tercer personaje que destaca es Gabriel Cortina, definido por relaciones de semejanza con Lucía, por ejemplo, ambos tienen nombre y apellido; los adjetivos para describir cómo lo perciben los demás son muy similares, por no considerarlos idénticos. Aunque su rol temático es el de amante, no sabemos mucho del amorío, solo que visitó a Lucía por las noches en la casa de Ignacio, después de que la suegra la escuchaba llorar. Entonces, da la impresión de que Gabriel es quien la consuela, no la suegra: “por las noches después de la visita de mi suegra entraba Gabriel” (Garro, 2006: 69). Por otra parte, se le describe mediante una comparación: “Pues Gabriel es como México, lleno de montañas y de valles inmensos... Siempre hay sol y los árboles no cambian de hojas sino de verdes” (Garro, 2006: 69). En esta se alude a rasgos geográficos y su símil con los árboles es digno de resaltarse: Gabriel no cambia, muta, igual que ella. Ella en el fuego, él en la apariencia.

Él es otro de los personajes de quien se conoce nombre y apellido; su nombre evoca a un arcángel de las religiones abrahámicas con un rol de mensajero. ¿Gabriel Cortina llegó solo por el alma de Lucía o el mensaje que llevaba era la confirmación de que Lucía no mentía cuando les decía que él se presentaría?: “¿Muchos días...? Pero si Gabriel llega hoy en el avión de las nueve y cuarenta y siete minutos. ¿Por qué tienen ustedes tanta prisa...? ¿Nunca han visto a nadie que espera a su amante todo el día?” (Garro, 2006: 63).

Ahora bien, personajes como Madeimoselle Ivonne, Albert, Marie Claire y Mauricio, que son parte del personal del hotel, tienen un rol temático asignado que se define en comparación con Gilbert y, principalmente, con Brunier. Ellos son quienes juzgan y se burlan de Lucía por ser una extranjera que espera a su amante y, además de loca, la catalogan de extravagante y especulan sobre la extensión de sus bienes:

—¿Qué? ¿La sudamericana? Está tocada. Se arregla, se sienta en un sillón y pregunta: “¿Qué hora es?”

Marie Claire, después de imitar la voz y los ademanes de la extranjera, se echó a reír.

—¿Qué manía! A mí también no hace sino preguntarme la hora —dijo Albert, el camarero que le llevaba los desayunos.

—Algo le pasa —comentó Brunier pensativo.

—Está esperando a su amante... —exclamó Marie Claire soltando una carcajada rencorosa

[...]

—¿Es una extravagante! —dijeron en la administración.

—Los ricos pueden serlo. ¿Qué le importan esos francos si en su país tiene cien mil caballos y trescientas mil vacas? —replicó madeimoselle Ivonne con voz amarga y dejando por unos momentos las cuentas para entrar en la conversación.

—Todos los sudamericanos tienen muy buenas vacas y muy malas maneras. Como carecen de ideas están llenos de manías —dijo el señor Gilbert, asomándose por encima de su cuello duro (Garro, 2006: 56-57).

En estos personajes se materializa la percepción eurocentrista, se conforman representaciones de prejuicios y hostilidad hacia los extranjeros, a quienes catalogan de incapaces de pensar, carentes de educación, excéntricos, llenos de rarezas y obsesiones.

Finalmente, se abordan dos personajes más: Ignacio y su madre. De ella se conoce su peculiar tipo de vestimenta nocturna (kimono japonés), que se asocia con el lujo y con un alto poder adquisitivo. Este se reafirma en las habitaciones de su casa, que eran enormes y estaban llenas de lujos: “Recuerdo que la noche de la cena, la seda de las paredes del comedor ardía en llamas pequeñísimas, y que las flores de la mesa olían con la frescura que solo se encuentra en los jardines” (Garro, 2006: 69). Respecto a Ignacio, a pesar de que Lucía lo describe como el mejor de los hombres, la simple mención de su nombre evoca el vacío, una carencia de significado: “Madame Mitre se quedó mirando al vacío, como si la palabra marido la hubiera transportado a un mundo hueco” (Garro, 2006: 60). Aunque se mencionan, estos personajes solo juegan un rol referencial; su existencia carece de atributos que permitan crear un retrato más detallado e incluso completarlos; es decir, el engaño de Ignacio fracturó a su esposa y su madre solo se molestaba por el sufrimiento de Lucía.

Conclusiones

Los hallazgos derivados del análisis del cuento se pueden resumir en los siguientes puntos: resalta en la colección por ser el único que acontece en el extranjero; el narrador en tercera persona se intercala con diálogos entre los personajes, lo que le confiere un grado de imparcialidad; su temática principal es el tiempo; entre los motivos que se abordan, se encuentra la discriminación de una adúltera y extranjera, la espera, el amor y la excentricidad con la que se percibe a los sudamericanos desde el eurocentrismo. En lo concerniente al espacio, se emplea un tema descriptivo: un hotel peculiar porque no incluye rasgos o elementos definitorios, pero que resulta fundamental para las acciones narradas. Se emplean modelos taxonómicos y lógico-lingüísticos para narrar los lugares.

También es fundamental la oposición dentro-fuera, porque en la primera categoría se percibe el paso del tiempo; y en la última, el movimiento de la vida. Como se infiere por asociación con el título, el tiempo es el protagonista del relato. No se refiere a que este exista como personaje, sino a la relación de Lucía Mitre con él. También ella representa el tiempo, lo cual, además de desencadenar las acciones de la trama, la vuelve la unidad de sentido más importante. En cuanto a la estructura interna del relato, se percibe una narración circular; sin embargo, Lucía se enfoca en el transcurrir de las horas, le interesa esa unidad que pasa por ella. Se emplean, al menos, tres movimientos del tempo narrativo: escena, resumen y elipsis. El personaje de Lucía Mitre ofrece una reflexión compleja y hermosa (estilísticamente hablando) sobre el tiempo.

La analepsis es la discordancia temporal predominante. La categoría *tiempo* no contribuye a descifrar los enigmas presentes en la historia, pero su rol o función es la de delinear a los personajes, ya que se ofrecen pocos elementos físicos de ellos y se pone mayor atención en sus actitudes. Lucía se describe con adjetivos que le otorgan características positivas a su personalidad, por lo que su carga semántica refuerza su rol temático. A pesar de sus desafortunadas circunstancias, como la falta de dinero o su condición de adúltera, es un ser bueno.

El rol temático de Burnier (portero) o la diferencia de edad entre él y Lucía, no le impiden procurarla y velar por ella. Gabriel Cortina, al igual que Lucía, son los únicos personajes con apellido. Gabriel, el amante, se define por las relaciones de semejanza con Lucía, por lo que su percepción exterior es similar. Se definen con el empleo de metáforas que los dota de una cierta belleza; tienen algo más que su amor en común: ambos transmutan, ella en fuego, él en apariencia. Los personajes de este relato se manifiestan tanto como productos de la construcción del texto como reconstrucciones del lector. Rompen con las representaciones dominantes en la literatura; Lucía no necesita de su marido para redimirse, su muerte es su salvación.

El trabajo literario de Elena Garro merece gran atención por la variedad de recursos empleados; sin embargo, para la literatura hispanoamericana, sus aportaciones solamente empezaron a tomar relevancia después de los años noventa, cuando comenzó a crecer el número de entusiastas dispuestos a investigar *el fenómeno Elena Garro*. Esto indica que aún hay áreas de su producción que no han sido revisadas y valoradas. Una de las principales razones extraliterarias que desvían la atención de sus aportaciones literarias es tratar de descifrar al

complejo personaje de Elena Garro en la escena cultural, además de su personalidad de diversas dimensiones, su lucha por los campesinos, su constante persecución de justicia o el ostracismo social al que fue condenada.

En su obra existen diversos rasgos que la singularizan dentro de lo que el escritor Juan Vicente Melo llamó la *generación de la desgracia*, de la que él mismo formaba parte y de donde destacan nombres como Pita Amor, Nellie Campobello, María Izquierdo, Rosario Castellanos y, un poco más tarde, Inés Arredondo. Este grupo de mujeres (incluida Garro) tuvieron una sensibilidad particular dentro de un México que tal vez no estaba listo para sus peculiares formas de mirar la realidad y testimoniar, sin intención, las condiciones culturales de la época, resaltando el valor social de la literatura como producto cultural.

Ahora, si bien los personajes en los relatos se manifiestan como construcción del texto, el lector tiene la responsabilidad de reconstruirlos. Así, la enunciación de etiquetas semánticas y los atributos otorgados a cada uno de ellos son importantes para dar forma a la trasgresión, entendiéndola como una percepción de la belleza que tiene su origen en el cambio de elementos que no legitiman el orden establecido, su ideología y el cumplimiento de las normas o valores.

Los personajes creados por Elena Garro no cumplen con el rol de clase ni con el estereotipo de su condición, fracturan los paradigmas dominantes en la literatura mexicana de su época. Lucía no necesita a su marido para que la salve o la redima, puesto que ella, desde una percepción contemporánea, es una mujer empoderada frente a su realidad. De esta forma, se convierte en un personaje destacado, al cual las circunstancias no limitan, todo lo contrario, la engrandecen por la forma de enfrentar sus circunstancias, por su estoicismo y sus atributos positivos.

Es así como el relato materializa la particular forma en la que Elena Garro estructura la realidad proponiendo una manera peculiar de percibir el trato xenofóbico y discriminatorio que experimenta una mujer sola, violentada, despreciada por ser la amante, la adúltera, la excéntrica, llena de manías, *extranjera* (latinoamericana) en Europa. A pesar de que estos rasgos pueden considerarse como elementos de la dimensión social abordada en otras obras de la autora, dada su conocida tendencia a involucrarse con causas sociales y las abundantes injusticias en la historia de México, la interpretación de este particular relato abre las fronteras para volver la vista a temas tan vigentes en el entorno nacional e internacional como la xenofobia y las expectativas de género.

El personaje de Lucía parecería tener condiciones de vida estables: casada, con un marido rico poseedor de bienes; sin embargo, también son desfavorables: engañada, adúltera, sola en el extranjero. No obstante, logra desprenderse de la carga impuesta, ella no necesita a su marido, no espera que alguien la ayude; rompe con la representación de la mujer de su época.

Por otra parte, aunque el relato aborda uno de los temas centrales en la obra de Elena Garro, el tiempo, la propuesta se renueva al encarnarlo en una mujer con las características de Lucía Mitre. Si se tuviera que elegir el mejor color para este relato, sería el melocotón; ese que porta Lucía y del cual se desprende una percepción de feminidad y desamparo, que la protagonista enfrenta triunfante a pesar de todo.

Finalmente, Elena Garro elige como sujetos ficcionales a miembros con un rol vulnerable en la sociedad (de ese o de este tiempo): indígenas, niños, o mujeres. Además, se evocan y configuran de tal forma que su ruptura, es decir, la trasgresión de la realidad o de su rol social, el hacer y cómo lo hacen, resalta la importancia de los productos culturales; en donde todos los seres frágiles e indefensos pueden ser capaces de encarnar valentía y coraje para perseguir sus objetivos. En el caso de Lucía, esperar la muerte con estoicismo.

Elena Garro produjo una revolución contra las convenciones de la época al incluir en sus relatos personajes atípicos, vulnerables. Las temáticas abordadas y la configuración formal se manifiestan en el espacio y el tiempo; además, el contenido de sus relatos articula elementos que ubican sus narraciones en una percepción estética en la que todo lo marginal puede contener su dosis de belleza si se sabe poner atención más allá de las apariencias, las expectativas, las etiquetas y los roles. La representación de las mujeres encarnada en Lucía Mitre cuestiona una identidad impuesta que la desestima socialmente por ser mujer.

Los personajes creados por Elena Garro son representaciones que deben tomarse en cuenta para promover una realidad más incluyente y renovar las imágenes que presentan los medios de comunicación masiva. El pensamiento crítico es necesario para repensar las estructuras simbólicas que aún imperan en nuestro entorno nacional y que siguen marginando, violentando y negando los derechos de estos grupos vulnerables. La única forma para construir un país y una región justas, empáticas, respetuosas y en paz es examinar y criticar las normas sociales, las estructuras de poder y las ideologías que favorecen condiciones de desigualdad. Es así como este relato nos ayuda a aprehender la realidad contemporánea y darle sentido al eco del rol de las mujeres en la sociedad latinoamericana actual. Los productos culturales, la literatura en este caso, contribuyen al desarrollo de una postura crítica que nos ayuda a aprehender y darle sentido al mundo en el que cada vez se privilegia más la reproducción de estereotipos sobre el valor de la ruptura y la transgresión como oportunidad para cuestionar una identidad impuesta como norma.

Referencias

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (1991). *Análisis estructural del relato*. México: PREMIA.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de los símbolos* [en línea]. Barcelona: Herder.
- Fludernik, M. (2009). *An introduction to Narratology*. Londres: Taylor & Francis Group.
- Garro, E. (2006). *La semana de colores*. México: Porrúa.
- Genette, G. (1972). *El discurso del relato*. París: Editions du Seuil.
- Hamon, P. (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage en Barthes, R. et al. Poétique du récit*. París: Seuil.
- Lopátegui, P. R. (2006). *Diálogo con Helena Paz Garro en La semana de colores*. México: Porrúa.
- Mora, G. (2018). "Correspondencia desde España: Obra y vida de Elena Garro". En Mora, G. y L. Melgar (eds.), *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 98-130). México: et al contenidos.
- Pimentel, L. (2017). *El relato en perspectiva*. México: UNAM / Siglo XXI.

Notas

[1]

La narrativa nos ofrece una estructura epistemológica fundamental que nos ayuda a darle sentido a la confusa diversidad y multiplicidad de eventos, así como a producir patrones explicativos de ellos.

[2]

Por otra parte, las discrepancias entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso deben tomarse en cuenta.

[3]

Las figuras en una historia pueden ser indirectamente caracterizadas por sus acciones y los adverbios tienen una contribución significativa en este proceso en la medida en que concretizan las acciones y las palabras, al mismo tiempo que las evalúan. No son solo importantes las acciones o lo que dice el personaje sino cómo se comporta y habla [...] Los adjetivos y adverbios empleados en el transcurso de un texto generalmente contribuyen extensamente a su caracterización, incluso más que una descripción excepcional de su apariencia o disposición como aquellas que solíamos encontrar en el principio o cerca del principio en los inicios de las novelas.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28177395011>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Rosa Nelly García Montero

**Los personajes como elemento transgresor en los
productos culturales: análisis de “¿Qué hora es?” de
Elena Garro**

***Characters as a transgressor element in cultural products:
analysis of “¿Qué hora es?” by Elena Garro.***

Contribuciones desde Coatepec

núm. 40, p. 185 - 207, 2024

Universidad Autónoma del Estado de México, México
rcontribucionesc@uaemex.mx

ISSN: 1870-0365