



'Lazos de sangre: "la culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro'

Margherita Cannavacciuolo

To cite this article: Margherita Cannavacciuolo (25 Aug 2026): 'Lazos de sangre: "la culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro', Romance Studies, DOI: [10.1080/02639904.2026.2689281](https://doi.org/10.1080/02639904.2026.2689281)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/02639904.2026.2689281>



Published online: 25 Aug 2026.



Submit your article to this journal [↗](#)



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)



‘Lazos de sangre: “la culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro’

Margherita Cannavacciuolo

Department of Linguistics and Comparative Cultural Studies, Università Ca’ Foscari Venezia, Venezia, Italy

RESUMEN

El presente trabajo considera ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ (*La semana de colores*) de Elena Garro y pretende analizar el papel del cuerpo del personaje como punto de fricción que cataliza la ambigüedad fantástica. Apoyándose en la fenomenología de la percepción y la sociología del cuerpo en la modernidad, se reflexionará acerca del cuerpo como agente intermedio entre ambas dimensiones. Se examinará en particular la función narratológica y simbólica de la sangre como elemento de conjunción entre los dos órdenes ontológicos diferentes que chocan en el relato.

ABSTRACT

This study examines Elena Garro’s ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ (*La semana de colores*, 1964) and aims to analyse the role of the character’s body as a point of friction that catalyses ambiguity in the fantastic genre. Drawing on the phenomenology of perception and the sociology of the body in the modern period, the essay reflects on the body as an intermediary agent between both dimensions. The study focuses on the narratological and symbolic function of blood as an element of conjunction between the two different ontological orders that clash in the narrative.

PALABRAS CLAVES

Literatura mexicana; Elena Garro; cuerpo; sangre; fantástico

KEYWORDS

Mexican literature; Elena Garro; body; blood; fantastic genre

Prolegómenos: Sangre en literatura o literatura de la sangre

Recalcando la más que conocida pregunta con la que Alejo Carpentier cierra el exitoso prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949) — ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?—,¹ que determina un cambio sustancial en la axiología atribuida a la naturaleza americana, la reflexión que mueve el presente artículo podría empezar provocativamente, preguntando no sólo qué es lo que define la historia de las literarias hispanoamericanas sino también cuál es la presencia de la sangre como rasgo distintivo y transversal de las mismas. Si dejamos de lado el capítulo de la historia literaria dedicado a las crónicas, basta con pensar en el entramado hemático —bestial y humano— que caracteriza *El matadero* (1839) de Esteban Echeverría, texto fundacional de la literatura argentina moderna y contemporánea, o *En la sangre* (1887) de su connacional Eugenio Cambaceres, en el que, siguiendo la estela del pensamiento naturalista, la sangre se presenta como un estigma que hace del sujeto un mero producto de su herencia genética y, por lo tanto, condenado a un destino inexorable. En la misma

línea, *Sangre patricia* (1902) del venezolano Manuel Díaz Rodríguez plantea la decadencia del patriarcado criollo en la sociedad venezolana de entre siglos.

El siglo XX se abre con la inolvidable sangre sustraída a Alicia en 'El almohadón de plumas' (*Cuentos de amor, de locura y de muerte* [1917]) de Horacio Quiroga y, más adentrado el siglo, en los relatos 'Todo un conflicto de sangre' (*La boina roja* [1946]) del panameño Rogelio Sinán y 'Junta de sangres' (*Cerco de penumbras* [1958]) de Oscar Cerruto, la sangre funciona como símbolo ambivalente, ya que, desde el punto de vista ideológico, vehicula la diferencia racial de los protagonistas y las dimensiones culturales que se despliegan en los textos, a la vez que se convierte en vehículo narratológico de lo ominoso que socava su mimetismo. Al mismo tiempo, en la ópera prima de José Emilio Pacheco, el cuento 'La sangre de Medusa' (*La sangre de Medusa* [1959]), la sangre funciona como metáfora de las huellas de la figura medusea en el texto. El elemento hemático caracteriza también, de manera más o menos tangencial, el relato 'Las ménades de Julio Cortázar' (*Final del juego* [1956]), simbolizado en el traje de la mujer vestida de rojo que cumple las funciones del mistagogo de los rituales dionisiacos metaforizados en el relato; en el 'El ídolo de las Cícladas' (*Final del juego*, segunda edición ampliada de 1964), en cambio, el contacto de la mano de Morand con el charco de sangre de Somoza en el suelo constituye una de las causas del trastocamiento que el primero sufre, pues pasa de estar guiado por el principio de la realidad a convertirse en función de la lógica fantástica.²

Imposible olvidar u omitir en este recorrido la novela *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas, donde, más allá de la crítica negativa a la estructura (Sánchez 1975; Vargas Llosa 1996), el elemento hemático alude a 'la configuración diversa y múltiplemente conflictiva' (Cornejo Polar 2003, 7), a la vez que a la modernidad periférica y conflictiva de la sociedad peruana que la novela presenta, y se yergue como metáfora del pensamiento utópico hispanoamericano del período (Schirová 2004, 97). Parece superfluo, aunque necesario, recordar la secuencia de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez en la que el hilo de sangre salido del cuerpo de Aureliano Buendía tras su fusilamiento se mueve autónomamente por las aceras y las calles hasta la propia casa de los Buendía. En otros casos, la sangre contaminada se asocia al cuerpo impuro de la nación, como en *Eva Perón* de Copi (1970) y *Evita Vive* de Néstor Perlongher (1989), donde el epicentro de la crítica social está constituido por el cuerpo de Eva Perón y la desmitificación de su personaje. En las producciones narrativas del siglo XXI, se puede traer a colación la novela *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane, en la que la enfermedad que la protagonista padece se convierte en una 'ceguera ideológica' (Solorza 2020, 230), de modo que la sangre sirve como puente entre cuerpo individual y cuerpo colectivo y social, ya que remite a la desmemoria y al olvido impuesto por el régimen pinochetista. Si se tiene asimismo en consideración la continuidad simbólica entre sangre y fuego, y entre sangre y nuevos canibalismos, destacan en este recorrido respectivamente el relato 'Lo que perdimos en el fuego' (volumen homónimo [2016]) de Mariana Enriquez y 'Paladar' (*La primera vez que vi un fantasma* [2018]) de Solange Rodríguez Pappe.

Lejos de cualquier pretensión de exhaustividad, inalcanzable a nivel conceptual e irrealizable en el espacio de un artículo, el breve recorrido que se presentaba en las líneas anteriores nos demuestra la existencia de una ingente proporción literaria hispanoamericana construida alrededor de la sangre, y constituye el marco dentro del cual se coloca el presente estudio sobre el relato 'La culpa es de los Tlaxcaltecas' (Elena_ Garro (1964 2006)) de Elena Garro. Así pues, el presente trabajo contribuye a inscribirlo dentro

de esta rama literaria que articula la reflexión ideológica, cultural y literaria alrededor del símbolo polimórfico de la sangre, ya que, como se verá, el elemento hemático constituye una presencia constante en el relato. En uno de los trabajos más emblemáticos sobre el cuento, ‘Los enigmas de Elena Garro’ (1999), Margo Glantz lo exaltaba como ‘uno de los mejores que se hayan producido en México’ (Glantz 1999, 681). En este sentido, la crítica ha subrayado ampliamente el desdoblamiento de la temporalidad, o el tiempo circular que anuncia su retorno, a partir del cual se encaran el amor, la guerra y el vínculo entre amor y poder, temas principales del relato, así como la relación problematizada que el texto establece con el pasado prehispánico y la conquista de México.³ En esta ocasión, en cambio, nos interesa proponer una aproximación a la construcción de lo fantástico en el relato desde una perspectiva inédita; es decir, enfocar el engarce entre la representación del cuerpo humano y la construcción de la mecánica fantástica. En particular, se pretende analizar cómo el cuerpo del personaje se hace elemento catalizador de la dinámica fantástica y contribuye a la transgresión del paradigma de realidad que subyace en la historia.⁴

Si se considera como punto de arranque la imprescindible condición relacional del cuerpo, sancionada por estudiosos como Merleau-Ponty ([1945] 1994) y David Le Breton (1990), que impide pensar el cuerpo como desvinculado de los elementos que lo rodean, el análisis que aquí se formula se apoya en dos reflexiones preliminares. En primer lugar, se parte de la observación de que el cuerpo del personaje constituye un elemento intermedio, de acuerdo con la acepción que del término da Lucio Lugnani (1983), ya que se ubica entre dos órdenes ontológicos de naturaleza diferente e inconciliables. Dichos órdenes se enfrentan y constituyen la estructura del relato fantástico, según estudiosos como Roger Caillois (1965, 1970), Bessière ([1974] 2001), Remo Ceserani (1996), Rosalba Campra (2008) y David Roas (2001), es decir, el relato construido según el paradigma de realidad compartido con el lector y el fantástico. En segundo lugar, nos basamos en la consideración de que el cuerpo del personaje se convierte en una instancia de mediación — cultural, existencial y narratológica — entre esos dos ámbitos, de acuerdo con Bhabha ([1994] 2002).

En el relato de Garro, la omnipresencia de la sangre y el discurso sobre el cuerpo implica necesariamente una reflexión sobre la construcción del personaje y se concreta en la atención a la sangre, elemento clave en el texto repetido y explotado en su amplia simbología. Además de considerar el rico abanico de variaciones dicotómicas que el imaginario hemático encierra y que se despliegan en el relato, lo que en este estudio se pretenderá rescatar es la duplicidad de la sangre como elemento estructural del texto, que remite a la ambivalencia inefable del *fármakon*, según la formulación de Derrida ((1968 1975)). Al mismo tiempo, se subrayará cómo el líquido hemático configura un intertexto oculto, lo cual remite al concepto de historia subterránea postulada por Adorno and Horkheimer ([1947] 1987); es decir, la narración que saca el cuerpo de su zona de olvido y de silencio, frente a la historia conocida de Occidente, protagonizada por el espíritu como quintaesencia del poder, ‘amo’ de la naturaleza.

El análisis de la representación del cuerpo como función de la dinámica fantástica se hace posible entendiendo el cuerpo según la definición que ofrece Alain Corbin en la introducción al segundo volumen de su *Histoire du corps*: ‘el cuerpo es una ficción, un conjunto de representaciones mentales, una imagen inconsciente que se elabora, se disuelve, se reconstruye, en el borde de la historia del sujeto, bajo la mediación de los

discursos sociales y de los sistemas simbólicos' (Corbin et al. 2006, 9).⁵ Entender el cuerpo como construcción ficcional, nos permite, entonces, entenderlo como elemento directamente implicado dentro de la mecánica fantástica en la cual se inscribe. De manera especular, este acercamiento al cuerpo dentro de cierta modalidad de escritura fantástica implica una concepción de la literatura como íntimamente imbricada con la escritura del cuerpo; es decir, se sostiene la idea de que la literatura se yergue como uno de los grandes talleres donde la ficción del cuerpo durante siglos ha sido fabricada, imaginada, deconstruida y reinventada.

Entre somatización de lo fantástico y semiotización del cuerpo

'La culpa es de los tlaxcaltecas' constituye la narración retrospectiva que Laura Aldama hace a su criada Nacha, contándole el viaje a Guanajuato que hizo con su suegra Margarita, y cómo a partir de allí ella se desplazó en el tiempo y el espacio hasta situarse a principios del siglo XVI, en Tenochtitlán durante la época de la conquista. En ese segundo nivel espaciotemporal, Laura se vuelve a juntar con su marido azteca, al que se refiere como 'primo marido', un guerrero que lucha por la libertad de su pueblo, y a quien Laura siente haber traicionado por haberse casado con Pablo en el siglo XX.⁶ Laura se configura así como un personaje intermedio, ya que pertenece a ambas orillas generadas por la fractura que interesa el cronotopo del relato; la pretérita Tenochtitlán durante las guerras de conquista y la Ciudad de México del siglo XX. Los dos mundos representados se concretan, además, en los dos maridos que la mujer tiene, el guerrero indígena y Pablo, un anodino burgués.

Con respecto a los dos maridos de Laura, al primo marido se le retrata 'quieto como una pantera' (Elena_Garro (1964 2006), 17),⁷ a Pablo, en cambio, como airoso; si el azteca habla con palabras, Pablo lo hace con letras (11–12), y en el relato se lee que 'a los dos les gusta el agua y las casas frescas. Los dos miran al cielo por las tardes y tienen el pelo negro y los dientes blancos' (12). Sin embargo, si los gestos de Pablo se definen como 'feroces y su conducta sin memoria' (14), justo al contrario, los ademanes del marido guerrero hacia Laura son amparadores y su conducta valiente se justifica y relaciona con la memoria de su pueblo. Los dos hombres parecen transfigurarse el uno en el otro: 'Yo me enamoré de Pablo en una carretera' — le explica Laura a Nacha — 'durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía' (15). El lugar intermedio ocupado por la protagonista permite considerarla como funcional en la lógica y la ambigüedad fantásticas, y por lo tanto cómplice, en sentido narratológico, exenta de acepciones morales, del efecto desencadenado por lo fantástico.

En el relato, la sangre adquiere un papel protagónico y se convierte en el elemento clave, narratológica y simbólicamente. El elemento hemático, de hecho, caracteriza de manera significativa la construcción de la protagonista y del guerrero azteca, ya que se alude a él siempre como herido y sangrante cuando la mujer lo encuentra, y cada vez que Laura regresa de sus saltos a través del tiempo al presente de la narración, su vestido blanco lo tiñen manchas de sangre. Su presencia, además, se repite marcando el ritmo de la narración, a la vez que determina la conjunción entre los dos órdenes ontológicos diferentes que chocan en el texto. Al mismo tiempo, las significaciones simbólicas que la

sangre adquiere a lo largo de la historia de las culturas amplían el alcance hermenéutico del relato.

A lo largo de los siglos, la sangre se ha convertido en un elemento aglutinador entre diferentes pertenencias simbólicas. Vector de pureza y de impureza, de *spurcitia* y de *sanctitas*, principio de putrefacción y de regeneración, de sacrificio como de cobardía; la sangre entra en el imaginario colectivo sagrado y profano, llevando consigo la idea del sacrificio divino, de la regeneración a través de las heridas.⁸ Así pues, desde el íncipit del cuento, se pone el acento sobre el elemento hemático, ya que el relato se abre *in medias res* con la criada Nacha, cuando abre la puerta y ve a la señora Laura, desaparecida desde hace varios días, y quien ‘todavía llevaba el traje blanco quemado y sucio de tierra y sangre’ (Elena_ Garro (1964 2006), 3). En el relato dialogan el matiz contaminador de la sangre con su connotación sagrada. Las heridas sangrantes del guerrero azteca remiten al sacrificio ritual y al despedazamiento, categoría constante de las mitologías de varias latitudes, que involucra a las deidades a las que se inmolaban los cuerpos para la salvación del pueblo o del cosmos o para expiar algún castigo.⁹ Al relatar el primer encuentro con su marido indígena, Laura se detiene en la sangre que brota de sus heridas: ‘Tenía una cortada en la mano izquierda, los cabellos llenos de polvo, y por la herida del hombre le escurría una sangre tan roja, que parecía negra’ (6). Más adelante, se lee cómo Laura incluso le atiende: ‘La sangre le seguía corriendo por el pecho. Saqué un pañuelito de mi bolso y sin una palabra, empecé a limpiársela’ (7).

A la sangre, además, se alude como un sistema semiótico de segundo grado que atraviesa todo el texto y perfila otra historia, es decir, el relato paralelo de transgresión: ‘Estuvimos así, en silencio, oyendo correr la sangre sobre su pecho [. . .]. Pero los hilillos de su sangre escribían sobre su pecho que su corazón seguía guardando mis palabras y mi cuerpo’ (Elena_ Garro (1964 2006), 7–8). Más adelante, se lee: ‘su voz escribió signos de sangre en mi pecho y mi vestido blanco quedó rayado como un tigre rojo y blanco’ (9). El elemento hemático encierra una doble narración: en un primer nivel, y más evidente, constituye la evidencia de la infidelidad de Laura hacia su primo marido y su pueblo, así como hacia Pablo, su esposo en el presente de la narración. Si consideramos que, según la tradición dantesca, el líquido seminal se contemplaba también como ‘la sangre perfecta’ (Camporesi 2017, 12), las manchas hemáticas esparcidas en el vestido blanco de Laura aluden también a la traición física que contamina la pureza del pacto matrimonial, reafirmandose, por lo tanto, como prueba y símbolo también del adulterio de Laura. En un segundo nivel, en cambio, la presencia de la sangre encarna la prueba de la transgresión de las leyes de la temporalidad que constituyen el paradigma de realidad de referencia.¹⁰

En relación con el primer aspecto señalado, la alevosía de Laura constituye el primer anillo del eje traición-culpa-expiación y se puede vincular con la construcción de este personaje femenino como actualización del personaje de Doña Marina, la Malinche.¹¹ La culpa dependería de la traición que Laura se imputa más de una vez y que se metaforiza en el vestido blanco reiteradamente manchado de la sangre de su primo marido; la expiación, en cambio, se sugiere de manera menos explícita en el relato y se conecta con la construcción del personaje del guerrero indígena, cuyo cuerpo sangrante y sagrado, por un lado, es la consecuencia de la conducta de Laura —en tanto que reelaboración de la Malinche y, por lo tanto, considerada como parcialmente responsable de la derrota azteca— y, por el otro, es también la demostración de su resiliencia: ‘se fue

a combatir', dice Laura de él, 'con la esperanza de evitar la derrota' (Elena_ Garro (1964 2006), 26). Al mismo tiempo, en un intrincado y sugerente juego de espejos, el cuerpo del primer marido de la protagonista encarna la derrota del pueblo azteca como contaminación de la traición de la mujer, a la vez que su rescate por el sacrificio al que se somete.

Sin embargo, la segunda narración que la sangre encierra — es decir, el relato de la transgresión de los límites espaciotemporales y, por ende, de las leyes causales—, permite superar la concepción de sangre como mancha de género, ampliamente explotada con el fin de reafirmar la vinculación entre Laura y Doña Marina, para introducir y reafirmar su papel a nivel narratológico. Si, convertida en mancha en el vestido de Laura, la sangre es la marca imborrable de su infracción moral, la sangre apunta, además, a la ruptura de la causalidad que rige el paradigma de realidad del presente de la historia y de la narración, ya que constituye el rastro tangible que queda después de que la transgresión espaciotemporal haya acontecido.

Como documenta Piero Camporesi, la sangre representa también el elixir más eficaz para contrarrestar el poder de Cronos, principio que encontramos en la base de la práctica y la creencia en el vampirismo y en la mitología vinculada con las figuras de los *revenans*, del mito de Medea y Esón, descrito en las *Metamorfosis* de Ovidio, y del episodio del encuentro entre Ulises y Tiresias en el Hades, cuando la sangre que le ofrece el héroe aqueo revitaliza la sombra del adivino (Camporesi 2017, 22–23). Más allá de las leyendas, la creencia en el poder de la sustancia hemática para contrarrestar el tiempo rige las prácticas ampliamente difundidas hasta hace pocas décadas; por ejemplo, beber sangre como si se tratara de una vacuna para curar la anaemia. Interpretada a raíz de este aspecto, la sangre en el relato de Garro se convertiría en el medio más adecuado para desarticular la lógica temporal: como tejido conectivo, la sangre esparcida equivale a abrir las venas del cuerpo del tiempo y, con ellas, los caminos inesperados entre mundos lejanos entre sí. En 'La culpa es de los tlaxcaltecas', tanto la ambivalencia, o sería mejor hablar de plurivalencia, simbólica de la sangre, como la contaminación de sujetos, espacios y tiempos ante la presencia del elemento hemático, implican también ciertas especularidades rastreables en el texto¹²; en particular, se refleja también su presencia en la conformación de los espacios y en la construcción de los dos personajes varones.

Cuando Laura y su primo marido se vuelven a encontrar, la mujer cuenta: 'Le vi el pelo negro y la herida roja en el hombro' (Elena_ Garro (1964 2006), 17). Visualizamos la sangre en el rojo de la herida y en el paisaje que arde a espaldas de Laura (18), con lo cual el color rojo y el fuego contribuirían a conformar una isotopía hemática que metaforiza el derrame como renovación, pero también como destrucción. La sangre, comenta Camporesi, entretiene una relación privilegiada con el elemento del fuego, en particular, con el fuego vital y con la hoguera del Juicio Final (Camporesi 2017, 100–101). El calor natural, la sangre, que sale del edificio humano refleja el fuego que destruye el entorno social y, de este modo, fuego y sangre se identifican recíprocamente convirtiéndose en principio de destrucción y amenaza de muerte, en el pasado por la destrucción de las sociedades indígenas durante el proceso de Conquista y, aludido en el presente de la narración, en el derrumbe de la institución familiar por la conducta de Laura, que Pablo y su madre viven como amenazante.

Cada vez que Laura regresa del pasado, la sangre constituye la prueba de la transgresión de los planos espaciotemporales y, por lo tanto, el quiebre del paradigma de realidad del relato. Pero, al mismo tiempo, la presencia de la sangre ancla dicha ruptura dentro del

horizonte de realidad ya que se hace indicio de la existencia efectiva del cuerpo del otro y, por ende, de otro nivel ontológico. Ejemplo de lo dicho es la reacción de Margarita, la suegra de Laura, al ver a la mujer después de su ausencia — momento durante el cual se da el encuentro con su primer marido—. Laura vuelve corriendo al coche parado en el puente del Lago de Cuitzeo y se lee que Margarita: ‘asustada, tocaba la sangre de mi vestido blanco y señalaba la sangre que tenía en los labios y la tierra que se había metido en mi cabeza’ (Elena_ Garro (1964 2006), 10). Cuando las dos mujeres vuelven a casa: ‘Josefina, la recamarera, y ella, Nacha, notaron la sangre en el vestido’ (10), y el mismo Pablo no puede dejar de observar las amenazantes manchas de sangre en el pecho de su mujer. A esto se añade la referencia a las ‘huellas de sangre casi frescas’ en el alféizar de la ventana del cuarto matrimonial (14), que los personajes atribuyen a un supuesto indio que acosa a la mujer, y que no es sino la prueba de la transgresión espacio temporal del primo marido de Laura en su busca. ‘Margarita’ —se lee más adelante— ‘se quedó muy asombrada al oír lo del indio, porque ella no lo había visto en el Lago de Cuitzeo, sólo había visto la sangre como la que podíamos ver todos’ (15).

En las líneas citadas, la sangre se convierte, además, en lo que queda del cuerpo ausente del otro. Si se considera que, en la antigüedad griega clásica, la sangre es sinónimo de mortalidad ya que los dioses son inmortales precisamente porque se definen sin sangre,¹³ el relieve que en el texto de Garro la sangre adquiere no hace sino subrayar el anclaje de la construcción de los personajes a su dimensión humana. Este hecho, desde nuestro punto de vista, pone en tela de juicio la configuración maravillosa del paradigma de realidad del texto, a menudo traído a colación por la crítica.¹⁴ En cambio, en línea con la modalidad de escritura fantástica o neofantástica adoptada,¹⁵ en el texto la causa y la naturaleza del trastocamiento ontológico se oculta, y la sangre se reafirma como rastro de la torsión de la realidad, cuyo origen queda silenciado. En el relato, por lo tanto, el cuerpo se extiende metonímicamente más allá de sus límites a través de la sangre, en la cual confluyen y se representan la semiotización del cuerpo y la somatización de lo fantástico: la transgresión, que caracteriza el *modus operandi* de lo fantástico, toma cuerpo en la sangre que la protagonista lleva en su traje, a la vez que el cuerpo se semiotiza en el texto a través de la sangre que atraviesa toda la narración. En este sentido, considerar la envergadura de la sangre como función narratológica de expresión de la modalidad de escritura fantástica posibilita no sólo ahondar en la relación narratológica entre construcción del cuerpo del personaje y representación de la dinámica y el efecto fantásticos, sino también superar el discurso sobre el estigma de género que pesa sobre la mujer, representado por la sangre como mancha indeleble y, por lo tanto, como metáfora de adulterio.

Al mismo tiempo, como se ha resaltado a lo largo de este apartado, lo que empodera a la sangre, y le confiere misterio, no es un rasgo concreto, sino la coexistencia en ella de aspectos opuestos. No se trata, simplemente, de una mezcla de elementos diferentes, sino de una sistemática interferencia de ámbitos originariamente independientes y antagonicos. La sangre, de hecho, es vector a la vez de purificación y suciedad. En los sacrificios humanos y animales, derramar la sangre de la víctima tiene una esencia purificadora de la sociedad, porque esa sangre se derrama en un espacio sagrado. Al salir de ese espacio, la sangre es solamente vector de impureza. Parafraseando al antropólogo italiano Piero Camporesi, carnalidad y religiosidad encuentran en la sangre un elemento cohesivo que posibilita un intercambio continuo entre ámbitos distintos. Vector

de pureza y de corrupción, de *spucitia* así como de *sanctitas*, principio de desgaste físico a la vez que de renovación, la sangre entra inexorablemente dentro del imaginario sagrado y profano a partir de la idea del sacrificio divino, donde se unen la idea de la regeneración a través de las heridas y de los abusos físicos (Camporesi 2017, 84). Además de remitir a los ámbitos simbólicos de la culpa y del sacrificio, en el texto la carga metafórica que la sangre posee coagula símbolos conectados también con la disolución y la muerte —del pueblo mexica— y con la regeneración y la vida —la posibilidad de volver atrás—; a la destrucción del pueblo mexica a manos de los españoles le acompaña la elección de Laura de huir de un mundo y un tiempo que no identifica como si le perteneciera, en pos de su primera existencia.

La única constante en la variabilidad de los modelos de representación que han retratado la sangre es su indescifrable ambivalencia. Este aspecto duplicaría, y por lo tanto reflejaría amplificándola, la ambivalencia simbólica que, según el planteamiento de Umberto Galimberti, caracteriza desde siempre el imaginario somático.¹⁶ La recuperación y explotación narrativa de este rasgo permite pensar el elemento hemático como un *complexio oppositum* —es decir una estructura constituida por elementos dicotómicos que coexisten—, lo cual equivale a rescatar su duplicidad originaria que restablece, en definitiva, lo que el antropólogo italiano Piero Camporesi ha definido como ‘su antiguo misterio’ (Camporesi 2017, 3), es decir, la facultad que la sangre tiene de encerrar en sí un aspecto antitético, que le había sido sustraído tras la reducción aportada por el saber médico a partir de la modernidad cartesiana.

La sangre como fármakon

Abordar la sangre como estructura somática ambivalente permite, por un lado, contemplarla como rastro del cuerpo y, por otro, relacionarla con el *fármakon* de ‘La farmacia de Platón’ ((1968 1975)), ensayo en el que Derrida deconstruye el *Fedro* de Platón y pone el acento en la sustancia dicotómica del término, que individúa a la vez el veneno y el remedio. A partir de esta doble etimología, *fármakon* reuniría en sí, en la acepción del filósofo francés, el adentro y el afuera; es más, lo exterior estaría implicado en lo interior como huella. Si pensamos en estos términos en los dos niveles articulados en el texto de Garro, el siglo XX, cronotopo de referencia y presente de la narración, se configuraría como el interior del que Laura sale para huir afuera, es decir hacia el pasado, el periodo de la Conquista española. La sangre vendría a ser, por lo tanto, la huella de lo externo que la mujer trae consigo al presente cada vez que vuelve del pasado y, en este sentido, constituiría un elemento que se opone al motivo de la huida, a raíz del cual se construyen muchos personajes de la autora. Si la huida, física o mental, ‘obedece al deseo de dejar atrás un pasado tormentoso o de ir en busca de un futuro alentador’ (López Morales 2006, 73), en el relato objeto de estudio, esa ‘fórmula de vida’ (73) se denuncia y desvela por la presencia de la sangre, que configura también un mapa textual que registra los movimientos de la protagonista.

Según el filósofo francés, el *fármakon* ‘actúa siempre como la efracción y la agresión, amenaza a una pureza y una seguridad interiores’ (Derrida (1968 1975), 192). En el relato de Garro, la sangre constituye el *fármakon* que Laura transporta, que supera los límites establecidos, penetra en la interioridad más profunda y, aunque no envenena, contamina y crea espacios regidos por la contradicción. La sangre que mancha el traje de la

protagonista encarna una amenaza tanto para el código patriarcal, en cuanto símbolo de traición hacia la figura del marido y de la familia como estructura social, como para el paradigma de realidad, porque es prueba de transgresión de las leyes causales, ya que constituye un elemento fuera de lugar, que no debería estar donde está. Por consiguiente, la presencia de la sangre produce en Pablo, Margarita y Josefina una especie de narcosis, ya que los embota y paraliza en la aporía que produce.¹⁷ Fiel a la dinámica de intercambio que la ambivalencia simbólica implica, sin embargo, la efracción o la parálisis que la sangre-*fármakon* conlleva puede volverse incluso contra Laura.

En este sentido, entre Laura y la sangre-huella que queda imprimida en su traje se produce un intercambio simbólico, de manera que, por asimilación, la mujer misma se convierte en el *fármakon*¹⁸: mujer encerrada y, de cierta forma, cuidada por Pablo y su suegra en el siglo XX, pero perteneciente en última instancia a un tiempo externo y un espacio extranjero con respecto a aquellos en los cuales está viviendo. De acuerdo con la recobrada ambivalencia de la sangre-*fármakon* que lleva, Laura se configura como un individuo al que ninguna lógica puede retener en una definición no-contradictoria, mujer cuya sola presencia abre caminos entre tiempos no consecuentes y que transita por un espacio liminal que no comprende ninguna posibilidad de definición homogénea; se trata de un personaje ambivalente ‘cuya magia’, parafraseando al filósofo francés, ‘actúa sin instrumento, mediante una voz sin accesorios’ (Derrida (1968 1975), 177).

Derrida afirma que ‘si el *fármakon* es nefasto, es que [...] no es de aquí. Viene de allá abajo, es exterior o es extranjero al ser vivo, que es el aquí mismo del interior’ (Derrida (1968 1975), 156). No se aclara en el texto el accidente que llevó a Laura a otro tiempo; lo cierto es que ella es un excedente con respecto al ambiente en el que se encuentra. Además de metaforizarse en sus continuos saltos a través del tiempo, ese desajuste se remata en el cierre del relato de Garro, cuando la criada Nacha comenta la huida de Laura con su primer marido: ‘yo digo que la señora Laura no era de este tiempo ni para el señor [Pablo]’ (Elena_ Garro (1964 2006), 29). Laura, como *fármakon*, reúne en sí los ejes axiológicos dicotómicos afuera/adentro y extranjero/intimo, ya que vive dentro de una realidad a la que no pertenece y a la que trae el rastro del territorio de la otredad. Este planteamiento resume también la dramática dialéctica que fractura la identidad de la Malinche en su construcción narrativa y de la cual el personaje de Laura se considera una actualización. Es posible, entonces, apropiarse de las palabras que Angélica Tornero dedica a Inés Arredondo, compañera de generación de Garro, ya que, como Arredondo en ‘Las mariposas nocturnas’, también el relato de Garro explora ‘tensiones fundamentales entre el bien y el mal, la culpa y el pecado, lo correcto y lo incorrecto’ que, sin embargo, se ven ‘revertidas o silenciadas’ (Tornero 2007, 92).

Ante la desobediencia, y sobre todo el ocultamiento de Laura de la razón de sus ausencias repetidas, Pablo la encierra en su cuarto, acción que reproduce el cautiverio simbólico que la mujer sufre a lo largo de los siglos por parte de la mentalidad y las prácticas normativas patriarcales. Para hacer más llevadero su encierro, Laura le pide al doctor, que la visita a menudo, que le traiga la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. Lo que es interesante destacar no es el vínculo, consabido, que se remata a raíz de esta referencia intertextual entre Laura y el personaje de la Malinche — la *Historia* de Bernal Díaz guarda uno de los testimonios sobre esta figura histórica, sino que, más bien, la secuencia traída a colación constituye otra variación de la elaboración derridiana del *fármakon*. El cuarto en que Laura queda encerrada

reflejaría, ficcionalizándolo, el adentro constituido por el cronotopo de referencia, mientras que la crónica de Bernal Díaz del Castillo representaría la manera, figurada, que Laura tiene no sólo y no tanto de eludir el encierro, sino, sobre todo, de llevar una huella de aquel territorio espacio temporal diferente al que siente pertenecer. Parafraseando la reflexión de Derrida, Laura no se deja asignar simplemente un lugar en el que ella se sitúa, no se deja supeditar a conceptos que a partir de ella se deciden (Elena_ Garro (1964 2006), 15), de modo que cuando está con Pablo piensa en su primer marido: ‘Por las noches, mientras Pablo me besaba, yo me repetía “¿A qué hora vendrá a buscarme? Y casi lloraba al recordar la sangre de la herida que tenía en el hombro”’ (12–13).

A través de Laura y de su rebeldía, la sangre que se derrama del cuerpo del indígena traspasa las fronteras física, temporal y narratológica, convirtiéndose en tejido conectivo de una dimensión somática y existencial dilatada. Las manchas hemáticas en el traje de Laura ensanchan los límites del cuerpo y conllevan la compenetración entre el cuerpo de la mujer y el de su antiguo, y todavía duradero, amor. A la sangre del primo marido constantemente presente en la narración se unen en un momento dado las lágrimas de Laura ante la destrucción de su pueblo: ‘Mis lágrimas refrescaron su mano que ardía en el incendio de la ciudad’ (Elena_ Garro (1964 2006), 18). Si se abraza el postulado de Hipócrates en su obra *Sobre la dieta* (400 a.C.), según el cual los dos principios que integran sangre y lágrimas son el fuego y el agua (Gil-Sotres 2005, 71–72), las lágrimas de Laura recomponen simbólicamente la unidad del cuerpo humano al que más de una vez se alude en la narración: “ya falta poco para que se acabe el tiempo” — le dice el marido azteca a Laura — “y seamos uno solo” (Elena_ Garro (1964 2006), 16).

La presencia constante de la sangre se remata al final del relato y se inscribe dentro de una dimensión somática y epistemológica más amplia. Después de que Laura ha narrado y recordado sus peripecias y terminado su café, Nacha le anuncia que su primo marido ha llegado a por ella:

Fue Nacha la que *lo vio llegar* y le abrió la ventana. —¡Señora ... Ya llegó por usted! ... — *le susurró en una voz tan baja que sólo Laura pudo oírla*. Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nacha limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante. Nacha miró con sus ojos viejísimos para ver si todo estaba en orden. (Elena_ Garro (1964 2006), 28)

La carga metafórica que la sangre posee en el texto coagula símbolos antitéticos, conectados con la disolución y la muerte, con la regeneración y la vida: a la destrucción del pueblo mexica a mano de los españoles le acompaña la elección de Laura de huir de un mundo y un tiempo al que no cree pertenecer, en pos de su primera, y tal vez más verdadera, existencia. Laura habita un ‘entrelugar’ que es un fuera de lugar y que la convierte en un sujeto fronterizo, en cuya piel, parafraseando las palabras de Eugenio Trías (1991), se incrusta ese límite, sangre coagulada, que ya no es infranqueable, entre los dos distintos horizontes de realidad, inconciliables, que se articulan en el texto.

Una vez que Laura retoma posesión de su lugar y huye, esta vez definitivamente, de la telaraña de los tiempos, la sangre puede ser limpiada; se lleva a cabo el sacrificio como regeneración, a la vez que se ha cumplido la sustitución del cuerpo del primer marido y se ha apuntalado la violación de la realidad. El cuerpo ahora se semiotiza a través de la vista y del oído: Nacha es la única que puede ver al marido indígena de Laura. A raíz de la alianza entre ver, saber y poder —que se remonta a la antigüedad clásica y es sancionada

por filósofos como Gianni Vattimo (2003), Umberto Curi (2004) y Michel Foucault (2012)—, esta capacidad de visión equivale al conocimiento de lo que les resulta proscrito a los demás. Dicho de otra forma, Nacha comparte con Laura el acceso a un mundo ‘otro’ y, por consiguiente, queda implícito que también comparten la capacidad de eludir las leyes causales que rigen el paradigma de realidad donde se inscriben los demás personajes (Josefina, Margarita y Pablo). A su vez, solamente Laura puede entender las palabras misteriosas que la criada le dice, y que legitiman la construcción de su personaje como detentora de un saber distinto e inasible, del cual quedan excluidos los demás, los lectores inclusive, y cuyo secreto, por lo tanto, queda silenciado en el texto. La referencia a un significado oculto e inaccesible se conecta con la narración aludida al principio del relato y articulada por los hilillos de sangre que brotan de las heridas del azteca, aludiendo, por lo tanto, a la presencia de un intertexto enigmático que subyace en la narración.

De límites inciertos y fértiles contaminaciones

El concepto de *consanguinitas*, procedente del lenguaje jurídico romano, brinda un camino hermenéutico interesante ya que enfatiza y problematiza el concepto de contaminación que rige las dinámicas del relato y permite volver a leer la presencia de las huellas hemáticas de su primo marido en el vestido de Laura. Si se tiene en cuenta, como subraya Gianna Pomata (1994), el estrecho vínculo de parentesco que se establece entre sangre y generación —a raíz del cual, compartir la sangre equivale a compartir la pertenencia a la misma rama familiar—, el traje manchado de la protagonista, que representaría metonímicamente el cuerpo de esta, implicaría una comunión hemática, y por lo tanto natural, entre los personajes y entre las épocas históricas que estos encarnan. Sin embargo, el hecho de que ese lazo esté vehiculado por una mujer reinscribe el concepto de consanguineidad y su poder dentro del ámbito de filiación materna. Siguiendo los principios del derecho romano, el hecho de que quien lleve la sangre sea una mujer problematiza la *consanguinitas*, ya que, como es consabido, si el hombre puede generar el parentesco según las leyes naturales (*cognatio*) y civiles (*agnatio*), la mujer, en cambio, sólo puede crear el parentesco según la ley natural, sin los privilegios legales atribuidos al parentesco civil. En el relato, quien salta entre dimensiones espaciotemporales distintas y asegura la continuidad entre épocas es Laura, lo cual, si se adopta la perspectiva de una maternidad fracturada en la base de la identidad mexicana,¹⁹ remite, una vez más, a la problemática filiación matrilineal de la historia mexicana, que hereda la asimetría genérica.

Dicha asimetría, por lo tanto, vendría a remarcar el vacío constitutivo de la identidad mexicana, central en el debate intelectual de aquellos años, fundada sobre un derecho natural garantizado por la madre, a la vez que sobre el hueco del derecho civil representado por la figura paterna.²⁰ La sangre del otro, en este caso el de un padre perdido que remite simbólicamente al vacío del origen, en el vestido de Laura alude al acto de deshilacharse —tanto ideológico como narratológico—, a la separación neta entre períodos históricos y a su vinculación transhistórica a pesar de la legitimación social e intelectual. La sangre derramada narratológicamente dentro del relato nos recuerda la imposibilidad de resolver epistemológicamente este capítulo de la historia de México, que, por lo tanto, no se puede considerar cerrado y vuelve a proponerse como problema irresuelto dentro del flujo histórico. Se subraya el

concepto de la supervivencia del trauma —entendido como fractura y suspensión ontológica y lingüística— de la conquista, que persiste como un río subterráneo y sincrético en la historia contemporánea de México y regresa con fuerza al debate intelectual mexicano a partir de la segunda mitad del siglo XX. Laura-Malinche vuelve a reafirmarse como una mujer que interrumpe problemáticamente la cadena de poder jurídicamente legitimado, a la vez que vuelve a poner el acento en el aspecto imborrable e inexorable del derecho natural vinculado al poderío del cuerpo.

‘La culpa es de los Tlaxcaltecas’ se instala dentro de una de las tensiones que atraviesa la historia de la corporeidad; es decir, la que descansa entre el cuerpo entendido como forma acabada y orgánica, como estructura cerrada y ordenada, y el cuerpo concebido como materia viviente hecha por elementos disgregados y privados de un principio ordenador. En este sentido, en el texto de Elena Garro, los límites del cuerpo, en consonancia con los del paradigma de realidad, se hacen porosos y se aboga por un cuerpo matérico, disuelto textualmente en la sangre que lo representa, aspecto que traduce las inquietudes e indagaciones de las que se hace cargo, en aquellos años, la Generación de Medio Siglo Mexicana.²¹ La labor de viraje en las letras mexicanas que esta generación realiza, del nacionalismo de matriz revolucionaria al cosmopolitismo, se concreta en una atención recobrada sobre la literatura como terreno tanto de experimentación como de confluencia y apertura a la apropiación de las dimensiones físicas por parte del texto.

En particular, se puede notar la atención hacia la sexualidad y el erotismo, sobre todo en aquellas prácticas que pongan en cuestión y desafíen los límites de la heteronormatividad:

Las relaciones lésbicas, la pasión incestuosa, la homosexualidad, el cuestionamiento de la institución matrimonial, los secretos rituales de la sensualidad, el sadomasoquismo, la inestabilidad de la pareja, el desdoblamiento de la personalidad, los viajes iniciáticos, la soledad, la locura y las metamorfosis del Mal son, en síntesis, los contenidos de páginas notables e intensas. (Muñoz 2011)

A modo de ejemplo, citamos a Inés Arredondo, quien explora los abismos del ser humano, declinados en el papel conflictivo de la mujer y de su relación con el erotismo como fuerza que se mueve entre la violencia y lo sagrado, entendido como *mysterium tremendum*, tal y como encontramos en cuentos como ‘La sunamita’ o ‘Mariana’ (*La señal*, 1965). Otro caso es el de Juan García Ponce, por desarrollar un erotismo extremo, influenciado por la lectura de Sade, quien, además, engloba en su producción los temas del rito y de la desestructuración de la moral y de la identidad. Del lado de la experimentación, en la narrativa de José de la Colina, la atención puesta en el cuerpo se traduce en términos de experimentación con las técnicas narrativas más que en los temas, como en el cuento ‘La tumba india’ (*La lucha con la pantera*, 1962), en el que se puede destacar un uso interesante de la focalización variable. Por citar otro ejemplo significativo, no se pueden olvidar las variaciones del cuerpo — medicalizado, torturado, performativo — y de las prácticas vinculadas — masoquismo, sadismo, sacrificio ritual — en la antinovela *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo. Una vuelta al ser, en definitiva, que se produce en esos intelectuales de la década de los cincuenta del siglo XX, ‘una generación mexicana de narradores eminentemente atenta al trabajo de la vida interior’ (Castañón 1991, 51), lo cual se traduce en la búsqueda de esos intersticios donde acaece la revelación de algo

que va más allá del mimetismo, acompañada por la experimentación de las nuevas técnicas narrativas propuestas, entre otros, por el *nouveau roman*.

Elena Garro abraza ese rasgo temático transversal presente en las producciones de los integrantes de la Generación de Medio Siglo; es decir, la atención hacia el individuo y la subjetividad, así como la elaboración narrativa de una ‘contraproductividad’ vinculada al cuerpo en tanto lugar donde los resultados de las políticas de identidad y normativas son más sobresalientes. En el relato de Elena Garro se reafirma esa ‘espontánea sospecha’ hacia el mimetismo y el naturalismo (Castañón 1991, 51), que las narrativas de la autora y de sus compañeras y compañeros de generación albergan, en las narraciones de la Historia y las historias que constelan el devenir humano. Asimismo, dicha actitud narrativa se centra de manera fértil y felizmente productiva en el propio cuerpo, cuyos límites, en consonancia con los del paradigma de la realidad, forcejean hasta disolverse, para que, parafraseando a Octavio Paz, el ser humano se salga de sí mismo para lanzarse a ser, recordar y volver a ser ‘todo lo que es, todo lo que desea: otro cuerpo, otro ser’ (Paz [1956] 1992, 180).

Es así como, a través del elemento hemático y su alcance simbólico, el cuerpo se convierte en el punto de convergencia de la revisión crítica de los valores históricos, sociales y literarios de la época. Si la sangre en tanto fármakon ‘arrastra fuera de su camino’ (Derrida (1968 1975), 104), ya que rompe los límites espaciotemporales y causales de la misma manera Laura, inseparable de la sangre que lleva en su traje, se construye una mujer inasimilable en un contexto regido por normas codificadas socialmente. Finalmente, si en la sangre confluyen a nivel narratológico lo fantástico somatizado y el cuerpo semiotizado, en ella también se materializa coagulada una telaraña de violencia que une conflictivamente complejas realidades y sus sujetos. Se consigue así que el maltrato hacia lo indígena se enlace con el que sufre la mujer en el ambiente hogareño de la burguesía mexicana, y, como afirma Rivera Garza, se reafirma la indisoluble imbricación entre ‘el presente [que] contiene al pasado y el pasado que nunca se acaba de ir’ (Rivera Garza 2022, 55).

Notes

1. Véase Alejo Carpentier, ‘De lo real maravilloso americano’ (1966, 85–99).
2. Véase el estudio de Margherita Cannavacciuolo (2020, 162–69).
3. A este respecto véanse los estudios de Glantz (1999), Laura López Morales (2006), María León-Contreras (2017), Alma Rosa Sánchez Valdez (2019) y Juan Villoro (2021).
4. Este trabajo se incluye en un estudio más amplio en desarrollo sobre la relación entre el cuerpo y lo fantástico, aplicado en un primer momento a la narrativa breve de Julio Cortázar. Al respecto, véase Cannavacciuolo (2020).
5. La traducción es nuestra.
6. Es posible inferir la temporalidad del presente de la narración porque en el texto se hace referencia a Adolfo López Mateos, presidente de México entre 1958 y 1964.
7. A lo largo del artículo citaremos la edición del cuento incluido en *La semana de colores* (México: Porrúa, 2006 [1ª edición 1964]).
8. Para una profundización del imaginario hemático, se remite al ensayo de Camporesi (2017).
9. Ejemplos significativos de dioses a quienes se les ofrecían mutilaciones o desmembramiento son Set en la mitología egipcia, Quetzalcóatl en la mitología tolteca y maya-quiché, Prometeo en el mundo griego, y el personaje de Jicotea, entendido como *trickster* o embaucador en la mitología afrocubana.

10. En este sentido, disentimos de la propuesta implícita que adelanta Cristina Rivera Garza al afirmar que 'el vestido blanco constituye la prueba material de las transgresiones temporales y afectivas' (Rivera Garza 2022, 61), ya que en la tesis que planteamos la prueba del quiebre espaciotemporal y matrimonial está constituido no tanto por el vestido de la mujer, sino por el hecho de que, a cada vuelta del pasado, este aparezca manchado por la sangre de su primo marido.
11. Esta lectura ha sido ampliamente escudriñada por la crítica. Además del ya citado análisis de Margo Glantz, véanse, entre otros, los estudios de Sandra Messinger (1990), Márcia Hoppe Navarro (2011), Svetlana Tyutina (2008), Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza (2019) e Iris Benito Mesa (2019). En el ya citado ensayo reciente de Rivera Garza, la estudiosa analiza el cuento de Garro subrayando de manera puntual y acertada la diferencia entre 'traidora' y 'traicionera' (Rivera Garza 2022, 57–59).
12. Las estructuras especulares, así como las referencias temáticas a la especularidad, atraviesan toda la obra de Elena Garro. En *Recuerdos del porvenir* (1963), la memoria se compara con un espejo (Elena Garro 1963, 11) y el tiempo con un juego de espejos (14), mientras que en *La casa junto al río* (1983), el tiempo se define como un espejo reflejando en otro espejo (Elena Garro 1983, 7). Asimismo, en *Busca mi escuela* (1996), Irene y Miguel se construyen de manera especular, ya que ambos se encuentran mientras intentan huir de un pasado del que no pueden sustraerse.
13. Así se menciona, por ejemplo, en el libro quinto la *Ilíada* de Homero (2004).
14. Se remite a los siguientes trabajos: Patricia Rosas Lopátegui (2002) Niamh and Cosgrove (2006), Carmen Lilián Velasco Rodríguez (2018) y Rascón Banda (2007).
15. Se podría postular el recurso de la autora a la modalidad que Jaime Alazraki, refiriéndose como caso de estudio a la narrativa de Julio Cortázar, define como neofantástica, ya que el paradigma de realidad construido por el texto no se coloca en el pasado o exclusivamente en el pasado, sino que se asienta en una temporalidad contemporánea a la autora, a la vez que el espacio es cotidiano. Podríamos inclinarnos, además, por lo neofantástico porque la intención del relato, a diferencia del cuento fantástico tradicional, no sería provocar el miedo en el lector sino, precisamente a raíz de la construcción de una ambientación contemporánea a la escritura, provocar en el lector esa inquietud necesaria para volver a considerar la sustancia de su mundo y, en este caso, también de su Historia. Véase Jaime Alazraki (1983 y, 1990).
16. Véase Umberto Galimberti 2013. Según el filósofo, el cuerpo no se inscribe dentro de un código específico, sino que reúne en sí códigos, y por lo tanto significados distintos y hasta antitéticos. De esta forma, a partir de la fenomenología, ya no es posible aplicar al cuerpo un significado u otro, sino que es necesario optar por la confluencia de varios significados que confluyen en el cuerpo. De esta forma, el cuerpo se convierte en un nudo de significaciones. Recuperar la ambivalencia simbólica del cuerpo equivale a superar la lógica opositiva cartesiana de positivo frente a negativo, abstracto frente a concreto, espiritual frente a material, y rescatar, en cambio, la mentalidad primigenia, o mítica, relativa al cuerpo. Esta no entendía el estado de las cosas a través de leyes causales sino mediante criterios de parecido; es así que, por ejemplo, en las sociedades primordiales, el cuerpo estaba íntimamente relacionado con la tierra.
17. En este sentido, en el matiz agresivo y amenazante de la sangre-fármakon reside su ulterior vinculación con el elemento fantástico, ya que este se caracteriza, según postula David Roas, como amenazante por antonomasia.
18. Nos apropiamos de la distinción que Derrida hace entre *fármakon* y *fármakos*. Después de haber dedicado amplio espacio a la argumentación acerca del primer término como veneno/remedio, el filósofo dedica un apartado a la figura del *fármakos*, sinónimo del *farmakeus* platónico, quien sería el personaje que es sobrecargado por la sociedad con otra función y que el filósofo compara con el personaje del chivo expiatorio.
19. Recomendamos la lectura del capítulo IV del conocido estudio de Octavio Paz, 'Los hijos de la Malinche' ((1950 2008)), así como el estudio de Roger Bartra (1987).
20. A esto hay que añadir el hecho de que en la legislación latina al hombre se le atribuía la propiedad de crear lazos de parentesco permanentes. Perpetuaba su persona jurídica de

manera indefinida en el tiempo a través de sus descendientes. La filiación materna, en cambio, no tenía consecuencias legales duraderas, sino que constituía algo efímero desde el punto de vista legal.

21. La etiqueta 'Generación de Medio Siglo' la utiliza Enrique Krauze en *Caras de la historia* (1983) para englobar a los nacidos entre 1921 y 1935. Se evoca también la revista *Medio Siglo*, que en sus inicios llega a agrupar a muchos de los integrantes de esta generación. La crítica, sin embargo, ha solido aplicar esta expresión al grupo que participa y colabora con la *Revista Mexicana de Literatura*, en sus tres épocas: de 1955 a 1958 — con Carlos Fuentes y Manuel Carballo al frente—, de 1959 a 1962 — cuando aparecen el poeta Tomás Segovia y el filólogo Antonio Alatorre, y luego Segovia y Juan García Ponce como directores — y finalmente, de 1963 a 1965, bajo la dirección de García Ponce. Entre los estudios más relevantes acerca de la Generación de Medio Siglo, señalamos los trabajos de Luis Guillermo Piazza (1967) y de Armando Pereira y Claudia Albarrán 2006. Si se toma en cuenta la clasificación elaborada por Armando Pereira, Elena Garro no debería considerarse como integrante, ya que, según el crítico, esta generación comprendería escritoras y escritores nacidos entre 1921 y 1935; sin embargo, es indudable que el trabajo de Garro, así como su vida intelectual, se encuadran en esta decisiva órbita generacional, cuyo ápice se alcanza entre 1950 y 1964. Véase también Armando Pereira (2004).

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Notes on contributor

Margherita Cannavacciuolo is *Doctor Europaeus* (European PhD) in Iberian Studies from Ca' Foscari University of Venice and is Professor of Hispanic American literatures at the same university. She has been a Visiting Professor at Pázmány Péter Catholic University (Piliscsaba, Hungary) and a Visiting Researcher at the Spanish National Research Council (CSIC) in Madrid, Complutense University of Madrid, and the Institute of Philological Research at UNAM in Mexico.

Her main lines of research focus on the rewritings of myth—indigenous, African, and classical—and fairy tales in Hispanic American literatures (20th and 21st centuries), on the figure and the archetype of the witch in Hispanic-American narrative and on the fantastic genre and the narrative construction of the character's body. She is a prolific author of articles in national and international journals and has edited volumes on the narrative of Lydia Cabrera, Julio Cortázar, Rogelio Sinán, José Emilio Pacheco, Rosario Ferré, Elena Garro, Luisa Valenzuela, Abilio Estévez, Giovanna Rivero, Guadalupe Nettel and Mariana Enriquez, and on the poetry of Ernesto Cardenal, among others.

She has also analysed the prologues and paratexts of Guillermo Cabrera Infante, symbolism in the poetry of Jorge Luis Borges, and the processes of constructing the imaginary in the migration narratives of Hebe Uhart, Griselda Gambaro and Nisa Forti. She is the author of the monographs *Habitar el margen: Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (Sevilla, Renacimiento, 2010), *Miradas en vilo: La narrativa de José Emilio Pacheco* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2014) and *El cuerpo cómplice: Los cuentos de Julio Cortázar* (Madrid, Visor, 2020).

References

- Adorno, Theodor, and Max Horkheimer. (1947) 1987. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Alazraki, Jaime. 1983. *En busca del Unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una teoría de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Alazraki, Jaime. 1990. "¿Qué es lo neofantástico?". *Mester* XIX (2): 21–33.

- Bartra, Roger. 1987. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México D.F: Grijalbo.
- Benito Mesa, Iris. 2019. ““(No) me declaro culpable”. La conquista de la voz en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro.” en *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 19:369–382. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.592>.
- Bessière, Irène. (1974) 2001. “El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza.” In *Teorías de lo fantástico*, edited by David Roas, 83–104. Madrid: Arco Libros.
- Bhabha, Homi. (1994) 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Breton, David Le. (1990) 2012. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Caillols, Roger. 1965. *Au coeur du fantastique*. París: Gallimard.
- Caillols, Roger. 1970. *Imágenes, imágenes ... (sobre los poderes de la imaginación)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Camporesi, Piero. 2017. *Il sugo della vita*. Milano: Il Saggiatore.
- Campra, Rosalba. 2008. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Cannavacciuolo, Margherita. 2020. *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Visor.
- Carpentier, Alejo. 1966. ‘De lo real maravilloso americano’, en *Tientos y diferencias*. Cuba: Ediciones Unión.
- Castañón, Adolfo. 1991. “Las ficciones de Salvador Elizondo.” *Vuelta* 176.
- Ceserani, Remo. 1996. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- Corbin, Alain. 2006. *Histoire du corps*. París: Seuil.
- Cornejo Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las regiones andinas*, prólogo de Mabel Moraña. Lima: Latinoamericana Editores.
- Curi, Umberto. 2004. *La forza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Derrida, Jaques. (1968) 1975. “La farmacia de Platón.” In *La diseminación*, 91–260. Madrid: Fundamentos.
- Foucault, Michel. 2012. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Garro, Elena. 1963. *Recuerdos del porvenir*. México: Joaquín Mortíz.
- Garro, Elena_. (1964) 2006. “La culpa es de los tlaxcaltecas”. In *La semana de colores*, 1–29. México: Editorial Porrúa.
- Garro, Elena. 1983. *La casa junto al río*. México: Grijalbo.
- Garro, Elena. 1996. *Busca mi esquila*. México: Ediciones Castillo.
- Gil-Sotres, Pedro. 2005. “La alimentación en la Grecia clásica.” In *La alimentación y la nutrición a través de la historia*, edited by Jordi Salas-Salvadó, Pilar García-Lorda, and José María Sánchez Ripollés, 71–72. Barcelona: Glosa.
- Glantz, Margo. 1999. “Los enigmas de Elena Garro”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1): 681–698.
- Gutiérrez Espinoza, Adso Eduardo. 2019. “El color de la culpa o la confesión como revelación y acción revolucionaria en “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro.” In *Escritura y resistencia. Entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze*, edited by Ángeles Ma. Del Rosario Pérez Bernal, 111–130. México: Universidad Nacional del Estado de México.
- Homero. 2004. *Ilíada, Traducción de Antonio López Eire*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hoppe Navarro, Márcia. 2011. “El mito de la Malinche en la obra reciente de escritoras latinoamericanas”. *Mitologías Hoy* 4:5–11. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.23>.
- Krauze, Enrique. 1983. *Caras de la historia*. México: Joaquín Mortíz.
- Le Breton, David. 2012. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- León-Contreras, María. 2017. “Diálogo con la historia a través del tiempo y el espacio en “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro’, en *La Colmena*.” *Universidad Autónoma del Estado de México* 95:49–58.
- López Morales, Laura. 2006. “Las rupturas del tiempo.” In *Elena Garro: Recuerdo y porvenir de una escritura*, edited by Luz Elena Gutiérrez de Velasco and Gloria Prado, 73–86. Ciudad de México: Fondo Nacional para la Cultura y las artes.
- Lugnani, Lucio. 1983. “Verità e disordine: Il dispositivo dell’oggetto mediatore.” In *La narrazione fantastica*, edited by Remo Ceserani, Lucio Lugnani, and Emanuela Scarano, 177–288. Pisa: Nistri-Lischi.

- Merleau-Ponty, Maurice. (1945) 1994. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Messinger Cypess, Sandra. 1990. "The Figure of La Malinche in the Texts of Elena Garro." In *A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro*, edited by Anita K. Stoll, 117–135. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Muñoz, Mario. 2011. "La Literatura Mexicana de Transgresión Sexual." *Amerika: Mémoires, Identités, Territoires* 8. <https://doi.org/10.4000/amerika.1921>.
- Niamh, Thornton, and Ciaran Cosgrove. 2006. *Women and the War Story in Mexico: La Novela de la Revolución*. Lewiston: Mellen.
- Paz, Octavio. (1950) 2008. "Los hijos de la Malinche". In *El laberinto de la soledad*, 202–227. Madrid: Editorial Cátedra.
- Paz, Octavio. (1956) 1992. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pereira, Armando. 2004. *Diccionario de la literatura mexicana: Siglo XX*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Piazza, Luis Guillermo. 1967. *La Mafia*. México: Joaquín Mortíz.
- Pomata, Gianna. 1994. "Legami di sangue, legami di seme. Consanguineità e agnazione nel diritto romani." *Quaderni Storici* 86 (2): 299–334.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. 2007. "Elena Garro inauguró realismo mágico en teatro." *El Universal* 17. <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/431730.html>.
- Rivera Garza, Cristina. 2022. "Los ahuehuetes han visto todas las catástrofes". In *Escrituras geológicas*, 55–64. Madrid/Frankfurt: Editorial Iberoamericana/Vervuert.
- Roas, David. 2001. "La amenaza de lo fantástico". In *Teorías de lo fantástico*, edited by David Roas, 7–44. Madrid: Arco Libros.
- Rosas Lopátegui, Patricia. 2002. *Testimonios sobre Elena Garro*. México: Ediciones Castillo.
- Sánchez, Luis Alberto. 1975. *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*. 4th ed. Lima: P.L. Villanueva Editor.
- Sánchez Valdez, Alma Rosa. 2019. "La resistencia onírica, el universo coincidente entre *La última niebla* de María Luisa Bombal y "La culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro." In *Escritura y resistencia. Entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze*, edited by Ángeles Ma. Del Rosario Pérez Bernal, 89–109. México: Universidad Nacional del Estado de México.
- Schirová, Klára. 2004. "Todas las sangres. La utopía peruana." In *José María Arguedas en el corazón de Europa*, edited by Anna Housková, 97–143. Praga: Universidad Carolina de Praga.
- Solorza, Paola Susana. 2020. "La opresión de la ceguera: Mirada, memoria y poder en *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane". *Otras Modernidades. Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente* 24 (11): 230–240.
- Tornero, Angélica. 2007. "Expresiones de dominio en "Las mariposas nocturnas" de Inés Arredondo". *Hispanic Journal* 28 (1): 91–104.
- Trías, Eugenio. 1991. *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.
- Tyutina, Svetlana. 2008. "La doble Malinche: La revisión histórica y política del papel de la mujer en "La culpa es de los tlaxcaltecas". " *Hispanic Journal* 1:1–12.
- Vargas Llosa, Mario. 1996. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura económica de México, Colección Tierra Firme.
- Vattimo, Gianni. 2003. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Península.
- Velasco Rodríguez, Carmen Lilián. 2018. "La magia atemporal de Elena Garro." *Kaleidoscopio* 1:30–32.
- Villoro, Juan. 2021. "Las palabras de las piedras". *Arqueología Mexicana* 95:44–59.