

# Cuatro momentos en la escritura de “El árbol” de Elena Garro

---

*Azucena Rodríguez Torres*

**E**l año de 1958 es fundamental en la trayectoria de Elena Garro pues, además de que se da a conocer como escritora, es uno de los periodos más productivos de su trayectoria: aparece su primer libro, *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, del cual tres piezas ya habían sido representadas por el grupo “Poesía en voz alta”; la revista argentina *Sur*, en su número 251, incluye la obra que da título al libro (que luego aparecería en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*, de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo); el cuento “Perfecto Luna” se publica en la *Revista de la UNAM* —paralelamente, Archibaldo Burns realiza una adaptación filmica de este cuento—; mientras, M. de la Serna filma *Las hermanitas Vivanco*, guión escrito por Garro en colaboración con Juan de la Cabada; publica, además, un cuento poco mencionado en los estudios y bibliografías dedicadas a la autora, titulado “El árbol o fragmento de un diario”, en el número 484 del suplemento *México en la cultura* del periódico *Novedades*, dirigido entonces por Fernando Benítez.

La anécdota central del cuento de 1958 reaparece como pieza teatral bajo el título de “El árbol”, en la *Revista Mexicana de Literatura*, en el número doble 3-4 de 1963, año de publicación de *Los recuerdos del porvenir*. Para 1964 Garro publica su tercer libro, el volumen de cuentos titulado *La semana de colores*, que incluye el relato “El árbol”, en su versión cuentística definitiva, la que permanece en las posteriores ediciones.<sup>1</sup> La pieza teatral, en cambio, se publica

---

<sup>1</sup> Esta primera edición de *La semana de colores* incluye los cuentos “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, “El zapaterito de Guanajuato”, “¿Qué hora es...?”, “La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la Guerra de Troya”, “El robo de Tiztla”, “El duende”, “El anillo”, “Perfecto Luna” y, “El árbol”, en ese orden (Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964). Una segunda edición agrega “Era Mercurio” y “Nuestras vidas son los ríos” (Elena Garro, *La semana de colores*, México, Grijalbo, 1989). Simultáneamente, el mismo volumen se publica en la misma editorial

en 1967 como libro bajo el sello de la editorial Peregrina —del editor Rafael Peregrina—, según la editora más reciente del teatro de Garro, Patricia Rosas Lopátegui<sup>2</sup> (aunque el *Diccionario de Escritores Mexicanos* señala a Enrique G. Gonsen como el editor, y ambas fuentes consignan la obra dentro de la colección “Teatro de bolsillo”); y se incluye en la segunda edición de 1983 de *Un hogar sólido* de la Universidad Veracruzana.

Entre las cuatro ediciones disponibles en los documentos bibliohemerográficos existe una serie de variantes y modificaciones, principalmente entre la primera versión y las siguientes, así como entre las dos versiones teatrales; estos materiales, disponibles en publicaciones relativamente accesibles, conservan la evolución de las inquietudes sociales y artísticas de Elena Garro, al tiempo que subrayan la tendencia hacia una economía narrativa encaminada a la perfección del texto. Su análisis permitirá reconstruir la historia del proceso creativo de la autora, poner de manifiesto el conjunto de recursos que en su perspectiva establecen la división entre la narrativa y el teatro, y mostrar la capacidad de la autora para realizar giros a una misma anécdota a fin de obtener efectos que demanda cada tipo de género.

La anécdota central de este conjunto de versiones se basa en el encuentro de dos mujeres, Marta, una mujer criolla de clase alta que vive acompañada únicamente de sus sirvientas en la Ciudad de México, y Luisa, indígena cercada por la miseria y el maltrato, quien aparece inesperadamente en la casa de Marta, sucia y golpeada. La señora atiende a la recién llegada con desprecio mal disimulado, le ofrece comida, un baño y consejos para corregir su conducta con el marido para evitar que éste la golpee, y escucha impaciente los retazos de la vida de la mujer: el acontecimiento traumático que marcaría su vida, su primer matrimonio y el asesinato por el cual Luisa pasó años en la cárcel, los más felices de su vida. El encuentro termina con un nuevo asesinato, tratado de distinta forma en los relatos y las piezas dramáticas.

La historia parece haber partido de una experiencia de Elena Garro vivida durante los años en que se involucró en la defensa de las tierras de los campesinos de Ahuatepec, Morelos, entre 1954 y la fecha de la primera publicación en *Novedades*; como lo registra Lucía Melgar de una conversación

---

pero bajo el título de *La culpa es de los tlaxcaltecas* (Elena Garro, *La culpa es de los tlaxcaltecas*, México, Grijalbo, 1989).

<sup>2</sup> Elena Garro, *Teatro: una nueva colección de teatro*, ed. Patricia Rosas Lopátegui, Albuquerque, Rosas Lopátegui Publising, 2000 (incluye “Discurso de Felipe Angeles”, “Un hogar sólido”, “Los pilares de Doña Blanca”, “El Rey Mago”, “Andarse por las ramas”, “Ventura Allende”, “El Encanto, tendajón mixto”, “Los perros”, “El árbol”, “La dama boba”, “El rastro”, “Benito Fernández” y “La mudanza”. Esta es la edición que utilizo, dada la dificultad para localizar la versión de 1967 y la 1983, y por ser la más reciente).

con la autora: “un día llego yo a mi casa, que estaba toda alfombrada, muy elegante, y ¿a quién veo sentado ahí? A un pobre indígena con los pies... pues ya como de madera [...], Enedino Montiel Barona, y su mujer Antonia, una mujer muy rara, que es la que me inspiró el personaje ese de «El árbol». Cuando Lucía Melgar insiste, “¿En ella se basó?”, Garro confirma: “Sí, porque ella me contó esa historia, que le había pasado a ella... Y me metió un miedo horrible...”<sup>3</sup> No obstante, la construcción literaria contiene aspectos estilísticos que no pudieron salir de la anécdota real, sino del oficio literario de la autora.

“El árbol o fragmento de un diario”, de 1958, contiene un amplio preámbulo reflexivo a la historia propiamente dicha, comentarios que dan al texto el rasgo de escritura testimonial acorde con la pretensión de la redacción de un diario (“Sábado. A las once de la mañana llegó Gabina. Me molestó su visita. [...] Tuvo que suceder lo que relato en las primeras páginas de este diario...”). Esta digresión incluye notas de crítica social contra la explotación e incompreensión criolla hacia el mundo indígena a través del comentario de un supuesto amigo de la narradora (“¡Un indio produce siete pesos al año! Así se explica el atraso de México. Nosotros debemos producir lo suficiente, para mantener a esa masa informe e inútil”); el fragmento sirve además para mostrar el carácter contradictorio de Marta con respecto a los indios (“me devuelven el mercado donde pasé mi infancia. Sentada entre ellos, conversando y mirando las frutas y los cielos. Cuando me vine a la ciudad, los olvidé. [...] Perdieron categoría humana”).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Lucía Melgar, “Conversaciones con Elena Garro”, en su libro en colaboración con Gabriela Mora, *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Dirección de Fomento Editorial, Puebla, 2002, p. 240. Páginas más adelante, Garro refiere: “Al poco tiempo, me hablaron a México que habían matado a Enedino y a Antonia [su mujer]. El 15 de septiembre [según Melgar, en 1965, durante el sexenio de Díaz Ordaz]” (p. 246).

<sup>4</sup> Cito el fragmento completo suprimido en las versiones posteriores: “Sábado. A las once de la mañana llegó Gabina. Me molestó su visita. Había pensado dedicar el día a poner orden en la casa. Ahora, tendría que perder varias horas en una conversación inútil. Cuando la vi con su traje de seda azul clara, su rebozo verde y su bolsa de regalos sentí remordimientos. ¡La pobre venía desde tan lejos, a traerme sus tortillas blancas y sus tablillas de chocolate hecho en casa!

Comimos y conversamos apaciblemente. Los indios me devuelven el mercado donde pasé mi infancia. Sentada entre ellos, conversando y mirando las frutas y los cielos. Cuando me vine a la ciudad, los olvidé. Se me volvieron tan extraños, como a cualquier ciudadano.

Hace muchos años, oí a un amigo exclamar en una comida:

—¡Un indio produce siete pesos al año! Así se explica el atraso de México. Nosotros debemos producir lo suficiente, para mantener a esa masa informe e inútil. ¡Siete pesos!

Nunca se me había ocurrido que una persona representara el capital que produce. Sí, era verdad lo que decía aquel abogado, la condición humana del indio era verdaderamente ínfima. Durante años, a fuerza de oír [sic] opiniones semejante, olvidé cómo eran los indios y los fundí en el paisaje de México, como lo hacemos los de la ciudad.

Perdieron categoría humana. Eran una piedra más en un camino. Tuvo que suceder lo que

De acuerdo con el orden cronológico de las publicaciones, y suponiendo que éste sea también el orden de escritura, al cuento de 1958 siguió “El árbol” en su primera versión teatral (1963), pues la autora, inclusive, declaró que escribió esta obra “como cuento y luego me di cuenta que la obra entraba más dentro de la dimensión teatral, que en la del relato”.<sup>5</sup> Para esta versión, Garro suprime en su totalidad el preámbulo de 1958. El motivo de la redacción de un diario, que constituye un inicio *in media res*, y las indicaciones propias de ese género textual (“cogí este cuaderno y en él marco lo que sucedió. En la tarde, cuando Herlinda se fue, escribí unas páginas.”) implicarían para la representación teatral una serie de dificultades que la autora debió tener en cuenta.

Puede ser ésta la razón por la que la autora elimina tal motivo y empieza el texto dramático en el momento en que suena el timbre, según la acotación “*Un timbrazo que viene de la puerta de entrada atraviesa la casa. Marta se sobresalta...*”<sup>6</sup> La insistencia del sonido descrita en el cuento se conserva en la segunda acotación: “*El timbre continúa llamando cada vez con más violencia. De pronto se calla. Al cabo de unos minutos, Marta entra a la habitación seguida de Luisa*” (1963, p.3). La tensión dramática se establece así desde un principio; lo que no ocurre en la primera versión cuentística, en la que, en cambio, después de varios párrafos de reflexión social, la tensión narrativa se obtiene por medio de datos específicos, como el temor declarado de la narradora y otros detalles descritos desde su percepción (“La casa se ha llenado de presagios extraños. Tengo la luz encendida. Para ahuyentar al miedo, cogí este cuaderno y en él marco lo que sucedió”, 1958, p. 2).

La autora también suprimió esa primera parte en el cuento “El árbol”, de 1964, eliminando así todas las marcas de lectura relacionadas con un diario. Esto conduce a la suposición de que la versión teatral de 1963 está en la base de la segunda versión cuentística, aunque se mantienen elementos de 1958. La reconstrucción del cuento, a su vez, afinará los diálogos de la versión teatral de 1967. El proceso de reescritura, aun cuando no sigue un programa establecido, pone de manifiesto el rasgo predominante de la autora en el

---

relato en las primeras páginas de este diario, para que me diera cuenta de la atrocidad que habíamos cometido con ellos durante siglos. ¡Descubrí que los indios, no sólo no producen siete pesos al año, sino que producen todo lo que el país es de bueno y de malo! La pérfida afirmación de mi amigo me indignó veinte años más tarde de haberla oído[.] A las tres se fue Gabina. Me quedé con toda la tarde por delante. Saqué al azar un libro y traté de leer. Me pareció que el libro no decía nada y lo dejé.” (Elena Garro, “El árbol o Fragmento de un diario”, *México en la Cultura* (supl. dominical de *Novedades*), 484, 22 jun. 1958, p. 2. Para referirme a esta edición en adelante emplearé el año de publicación, 1958, seguido del número de página.

<sup>5</sup> Carmen Alardín, “La realidad concreta son muchas realidades; entrevista con Elena Garro”, en *Deslinde. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 18, oct.-dic. de 1987, p. 49.

<sup>6</sup> Elena Garro, “El árbol”, *Revista Mexicana de Literatura*, marzo-abril de 1963, p. 3 (en adelante, me referiré a esta edición por el año, 1963, seguido del número de página).

manejo de este texto: su constante reflexión para conseguir los mejores recursos y efectos en cada versión particular. Así, en ocasiones, para la construcción del diálogo, la autora prefiere las pautas del texto dramático, más ágil y contundente; por ejemplo, en la versión teatral de 1963 Elena Garro incluye esta situación que no estaba en 1958:

MARTA —[...] ¡No se ría! Su risa es... no sé cómo explicarle...  
*Marta mira a la india, que continúa riéndose, tapándose la boca con la mano. De pronto se pone seria.*  
LUISA —Julián es malo ¡Muy malo, Martita!  
MARTA —¡Cállese! No diga más tonterías. ¿Por qué lo respetan todos? ¿Por qué todos buscan su consejo? (1963, p. 11)

Para 1964, el diálogo se mantiene, pero sin la acotación que establece la transición entre la risa de la mujer y la seriedad con que denuncia al marido. La situación en el teatro resulta más ambigua por el cambio drástico entre un gesto y otro; mientras que la misma situación, en el cuento, incita al lector a reconstruir la reacción de Luisa ante la orden y la actitud de Marta, sin pretender controlar esa reacción con algún comentario del narrador:

—¡No se ría! —ordenó Marta con sequedad.  
—Julián es malo, Martita, ¡muy malo!  
—Cállese ya, ¡no diga más tonterías!<sup>7</sup>

En otras ocasiones, para perfilar el carácter de los personajes, describir y evaluar las situaciones, la autora reutiliza los comentarios de la voz narrativa de 1958, aunque sustituyendo la voz de Marta por la de un narrador en tercera persona focalizado principalmente en el personaje de la mujer, en sus recuerdos, percepciones, juicios y visión del indio, como puede apreciarse en el siguiente contraste:

No fue sino mucho después, cuando empecé a notar que sus risas y su conducta, no sólo eran extrañas sino malvadas. Le perdí el afecto y no desaproveché ninguna ocasión para regañarla con dureza. Me indignaba ver a esta mujer estúpida perseguir a su marido con una tenacidad enloquecedora. ¡No lo deja ni a sol ni a sombra! A donde va él, va ella, sonriente y maligna.

(1958, p. 2)

...no fue sino mucho después, cuando notó que sus risas y su conducta no sólo eran extrañas sino malvadas. Le perdió el afecto y no desaprovechó ninguna ocasión para tratarla con dureza. Le indignaba esa mujer que seguía a su marido con una tenacidad estúpida. No lo dejaba solo ni a sol ni a sombra; adonde él iba, iba ella, sonriente y maligna...

(1964, p. 194)

---

<sup>7</sup> Elena Garro, "El árbol", en *La semana de colores*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964, p. 195 (como en los otros casos, utilizaré como referencia el año cuando cite algún fragmento de esta versión).

La objetividad del narrador en tercera persona frente a la subjetividad del narrador en primera desaparece. Como resultado de la reelaboración, narrador y personaje contribuyen al efecto de misterio en torno a Luisa, el cual se irá develando poco a poco hasta resolverse definitiva y trágicamente en el desenlace.

Ocurre con mayor frecuencia que la autora añade al segundo cuento elementos que no se encontraban en los textos previos; así, por ejemplo, se informa por primera vez del nombre del pueblo del cual provienen los personajes: Ometepec, Guerrero (“Hacia muchos años que conocía a la pareja. La veía siempre que iba a su casa de campo, en el pueblo de Ometepec”, 1964, p. 194).<sup>8</sup> Mediante otros añadidos inexistentes hasta ese momento, el narrador ahonda en la confrontación psicológica entre ambas mujeres (“se miraron enemigas”, 1964, p. 195), insinúa con mayor precisión sus diferencias (“Marta se volvió a un espejo para observar sus cabellos bien peinados. Sintió vergüenza frente a esa infeliz, aturdida por la desdicha, devorada por la miseria de siglos”, 1964, p. 196) y subraya el desconocimiento del mundo indígena entre el grupo social representado por Marta (“Muchos de sus familiares y amigos sostenían que los indios estaban más cerca del animal que del hombre, y tenían razón”, 1964, *loc. cit.*).

Asimismo, para 1964, la autora acentuó aspectos delineados en la primera versión del cuento pero que no podían mantenerse en una representación escénica, por ejemplo, el intenso olor de Luisa tratado como una extensión de la mujer que se apodera del espacio de Marta<sup>9</sup> aun cuando éste ha desaparecido.<sup>10</sup> También las percepciones visual y táctil se agudizan con respecto a la primera versión y al margen del texto dramático, a través de una descripción particularmente estética del arma homicida que marca el desenlace de las protagonistas: “Luisa colocó el cuchillo a sus pies y lo miró con pasión [...] miró el arma reluciente que había entrado en la tersura del vientre de la desconocida” (1964, p. 208).

Uno de los casos de modificación más complejos es aquél en que la autora toma y suprime elementos de los textos antecesores y agrega elementos inéditos; este caso ocurre, justamente, en la parte final del relato de Luisa, con la que da comienzo la parte más tensa de “El árbol”, la que precede a la

---

<sup>8</sup> Situada al sur del estado, poblada principalmente por indígenas amuzgos y mixtecos, en esta región transcurre otro relato de *La semana de colores*, “El anillo”.

<sup>9</sup> “Su olor se extendió por el salón, invadió los muebles, se deslizó por las sedas de las cortinas [...] invadió las ollas de aluminio, el fregadero, las sillas azules, los rincones [...] invadía su casa, se le untaba a la nariz, volvía el aire pegajoso” (1964, p. 195, 6 y 8).

<sup>10</sup> “su olor se había disipado y en su lugar un aire pesado había dejado inmóviles a las cortinas y a los muebles” (1964, p. 201).

conclusión. El discurso permanece casi idéntico en lo que se refiere a la tardanza de la mujer antes de volver al sitio donde depositó sus pecados; de inmediato, en todas las versiones, el personaje revela el fenómeno sobrenatural que sufrió su “confesor”, fenómeno que Marta, en su continua racionalidad, no podrá objetar ni explicar. Las versiones posteriores a 1958 incluyen marcas que denotan la necesidad de confirmación de Marta y la respectiva confirmación de Luisa al hecho sobrenatural;<sup>11</sup> pero en la versión de 1964 se añade el comentario del narrador acerca del ambiente, un comentario particularmente poético y de difícil interpretación (“la habitación se pobló de seres que cortaban el aire con menudos cuchillos de madera seca”). Así, éste es uno de los pocos fragmentos que no tienden a la brevedad, sino, por el contrario, a una extensión que subraya la complejidad del episodio:

...Me tardé un tiempo en venir a verlo, y cuando llegué...	LUISA —Me tardé un tiempo en ir a verlo y cuando llegué...	—Me volví a mi casa y tardé un tiempo en ir a ver el árbol y cuando llegué... —Luisa guardó silencio y miró a Marta.
Luisa se detuvo. Se me quedó mirando y dijo:	<i>Luisa se calla</i> MARTA —¿Cuando llegó, qué?	
...Lo hallé seco. ¡Porque se secó, Martita, se secó!	LUISA —Lo hallé seco[,] Martita. ¡Porque se secó, Martita, se secó;	— ...lo hallé seco, Martita.
La imagen del árbol [...](1958, 4)	MARTA —¿Se secó? LUISA —Le eché encima mis pecados y se secó, Martita, se secó... (1963, 29)	El silencio cayó entre las dos mujeres y la habitación se pobló de seres que cortaban el aire con menudos cuchillos de madera seca.  —¿Se secó? —murmuró Marta.  —Sí, Martita, se secó. Le eché encima mis pecados... (1964, 213)

El reajuste, además, afina la relación metafórica entre el árbol, en el que Luisa deposita sus pecados, y Marta, quien escucha esa misma confesión. En 1958 la voz de Marta registraba el relato de Luisa, daba cuenta de que éste había terminado y las condiciones de esa conclusión: “La imagen del árbol

---

<sup>11</sup> En general, Elena Garro tiende a utilizar lo fantástico como un recurso, en tanto que los hechos sobrenaturales irrumpen en una realidad convencional, provocando extrañeza entre los personajes; aquí, en cambio, lo sobrenatural es parte de la realidad cultural indígena de Luisa (el “Malo” es parte de las tradiciones culturales de ciertas regiones, como lo anotaré más adelante), pero en este caso el hecho de que el árbol se halla secado causa extrañeza pero no hay duda de su realidad entre ambas mujeres, de mundos tan distantes.

seco me pareció siniestra. La noche entera me dio la misma impresión. Vi el reloj, eran las once. Luisa se quedó inmóvil. Tampoco ella tenía nada que agregar a su relato. Se levantó, agarró su cuchillo, se lo escondió en el pecho” (1958, 4). Para 1964, la autora, a través del narrador, reconstruye las imágenes del árbol y el reloj como indicios enfocados hacia la solución final:

El árbol seco entró a la habitación; la noche entera se secaba dentro de las paredes y las cortinas disecadas. Marta miró el reloj: también él se secaba sobre la cómoda. Buscó en su memoria un gesto banal para dirigirlo a Luisa, que petrificada por sus propias palabras la miraba alucinada. (1964, 213)

En 1958, una vez que Luisa termina su relato, las dos mujeres se despiden, en 1963 y 1964, en cambio, entre esos momentos los personajes se enfrentan en un diálogo obsesivo que permanece casi íntegro:

Marta —Tranquilícese, Luisa. No tenga miedo, no hay que tener miedo. ¿Miedo de qué? Dígame Luisa, ¿de qué podemos tener miedo? Estamos aquí las dos muy contentas...

Luisa —Se secó, Martita, se secó...

Marta —Ya me lo dijo, Luisa. Ya no me lo repita. ¡Váyase tranquila a dormir!...

Luisa —Qué solitas estamos, ¿verdad Martita?

Marta —¿Solitas?... ¿por qué me dice eso?

Luisa —Porque las muchachas no vuelven hasta mañana.

(1963, 29)

—Luisa, cuando le dije que estaba endemoniada, bromeaba, ¡Tranquilícese! [...] No tenga miedo, Luisa, aquí estamos las dos muy contentas y lo que pasó, voló. Nunca se recupera...

Se secó, Martita, se secó... —Repitió Luisa.

—Ya me lo dijo, Luisa, ya no lo repita. ¡Váyase tranquila a dormir! Aquí estamos las dos seguras, lejos de todo.

—¡Qué solitas estamos, Martita!

—¿Por qué me dice eso, Luisa?—Preguntó Marta con la voz vaciada por el miedo [...]

—Porque Gabina vuelve hasta mañana...

(1964, 214)

En todas las versiones, Marta se queda sola en su habitación, se siente vigilada y atemorizada por la historia de Luisa y por saber que está armada. A partir de ese momento, las tres versiones muestran variantes determinantes: mientras la pieza dramática se precipita hacia su desenlace en poco más de una página, los relatos se extienden: en 1958, en la actividad febril de escribir en el diario las reflexiones y los temores de la señora, y en 1964, en un ir y venir del narrador a la voz de Marta con el eco de las palabras de Luisa desde “adentro de un túnel infinito”. Sin duda, la autora retomó esa parte de la versión inicial reduciéndola considerablemente;<sup>12</sup> como resultado, lleva al

---

<sup>12</sup> Obsérvese cómo la autora ha eliminado las frases circunstanciales, fusiona enunciados, elimina nexos y recapitulaciones:

¿Qué estaría haciendo, ahora, en el cuarto de junto? A lo mejor tampoco ella podía dormir y meditaba... Por miedo perseguía a Julián. Teme que desaparezca. El campo no tiene



extremo la angustia del personaje: las voces del narrador, Marta y Luisa se superponen, se agolpan e interrumpen; mientras que en 1958 todos los acontecimientos pasan por la percepción y la voz de Marta y en 1963 el diálogo teatral concede un momento determinado a cada voz. Con tales modificaciones, al llegar a esta parte de la anécdota, las tres versiones se separan drásticamente, aunque aún es posible reconocer pautas comunes:

Agarré mi diario y me puse a llenar estas páginas. Así, si ella se asoma, podré sonreír y decirle. ¡Ya ve Luisa, estoy escribiendo! El diálogo nos comunica, nos iguala. Siempre pensé que el crimen es un acto producido por la soledad. Por la incapacidad de comunicarse. Y Luisa duerme inocentemente, y aquí estoy yo atribuyéndole las intenciones más siniestras.. ¡Si no cargara ese cuchillo! (1958, p. 2).

Marta —¡Luisa! ¡Luisa! ¡Conteste, Luisa! (*pausa*). Me va a matar a disgustos. ¡Luisa! ¿Está usted durmiendo mientras yo cavilo?.. (*pausa*). Luisa venga a platicar conmigo, no sea majadera. No porque me haya confiado su secreto... ¡Dios mío, qué estúpida soy! ¡Qué cosas digo! Luisa ¿por qué no me contesta? ¡India maldita! (1963, p. 31).

“Si se asoma a la puerta, le diré: ya ve, Luisa, estoy rezando y se pondrá a rezar conmigo”. El crimen era un acto de soledad... Volvió a escuchar. No le llegaba ningún ruido; quizás la india ya se había dormido. ¿En donde habría puesto su cuchillo? No se desprendía nunca de él. (1964, p. 215)

Los tres episodios son determinantes para el desarrollo de sus respectivos desenlaces, los cuales guardan diferencias entre sí; éstas a su vez inciden sobre el efecto de cada texto. Pero antes de analizar ese punto, conviene señalar las particularidades de las ediciones de la pieza dramática. La edición de 1983

---

puertas y el hombre se le puede ir. Me dije todo esto y sonreí.

¡Pobre Luisa! Asustada de su libertad y de la libertad de los demás. Vino a mi casa a buscar protección y afecto. Y yo se los negué. Mi dureza era evidente. Yo no podía querer, sino a lo que no me molestaba y todo mi afecto por los indios lo dirigía sólo a aquellos que encontraba hermosos, como Gabina, o a los que me adularan. Pero en el fondo de mi corazón hay una dureza irremediable. En cambio en la cárcel, Luisa había encontrado afecto verdadero, también había participado en una sociedad en donde todos eran iguales.

¡Había aprendido a bailar! Era igual a todas; una recogida. (1958, p. 2)

¿Qué estaría haciendo ahora? Hubiera querido espiarla. Estaba segura de que tampoco ella dormía. Ella también tenía miedo. Por miedo espiaba a Julián, temía que se le fuera; el campo no tiene puertas y no podía encerrarlo. Le asustaba la libertad suya y de los demás. ¡Vieja estúpida! Era igual a todos los indios. Ella no los quería y sólo aceptaba a los que la adulaban, como Gabina. A veces era amable con ellos por pereza, pero en el fondo de su corazón había una dureza irremediable. En la cárcel Luisa había encontrado a sus iguales y había aprendido a bailar. (1964, p. 215)

de *Un hogar sólido y otras piezas* incluye “El árbol” —junto con otras cinco obras que no estaban en la de 1958—<sup>13</sup>; han transcurrido veinte años desde la publicación de la *Revista Mexicana de Literatura*. Se sabe que, en el intermedio, hay una edición de 1967, y por testimonios periodísticos, que fue representada ese mismo año en un festival del INBA.<sup>14</sup> El hecho es que entre 1963 y 1983 la obra sufre modificaciones constantes, algunas sutiles y otras significativas; principalmente de puntuación y sustitución de algunas palabras por sinónimos,<sup>15</sup> por lo que es difícil determinar si éstas se deben a la intervención de un corrector de estilo o a la autora, sobre todo en lo que se refiere a la versión de 1963.<sup>16</sup>

Para 1983, la autora debió recortar construcciones o frases completas cuando éstas se repetían en los parlamentos de ambos personajes en la versión de 1963 (“LUISA —Así lo quiere él, Martita, no se halla solo... [...] Marta —*¿Así lo quiere él? ¡Alabado sea Dios!*” p. 13; la frase en cursivas fue recortada para la versión dramática definitiva). Algunas frases, entre ambas ediciones, cambian de sentido si se leen en una u otra fuente; por ejemplo, en 1983, cuando el personaje de Marta nota por primera vez que se está haciendo tarde (las siete, en 1963, las ocho en 1983), dice a su interlocutora: “nos cantó, el pajarito de la Gloria...” (p. 17), y Luisa contesta: “¡No cantó, Martita!” (p. 155); en cambio, en 1963 la respuesta era: “Nos cantó, Martita”; ambas expresiones implican un matiz distinto de la actitud del personaje que el intérprete habrá de tomar en cuenta.

Lo mismo ocurre con un parlamento de la obra de 1963 en que Luisa ordena: “¡Siéntese, Martita!” (p. 22); para 1983, la forma del imperativo se modifica en un “¡Siéntate...!” (p. 160); es decir, entre una y otra hay un cambio de la forma verbal con que la india se dirige a la señora, el cual no deja de provocar extrañeza entre sus críticos, aunque este tratamiento sea explicable en las circunstancias en que se encuentran los personajes;<sup>17</sup> no obstante, a la luz de

---

<sup>13</sup> “Los perros”, “La Dama Boba”, “El rastro”, “Benito Fernández” y “La mudanza” (Elena Garro *Un hogar sólido y otras piezas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1983).

<sup>14</sup> “Elena Garro ha escrito dos piezas notables”, en *Revista de la semana*, supl. dominical de *El Universal*, 17 dic., 1967, p. 3.

<sup>15</sup> Uno de los casos más representativos de este tipo de situación se aprecia en 1963: “¿Usted cree que soy tan tonta para creerle una razón tan necia?” (p. 13); parece una corrección de lo que en 1983 aparece como “...tan tonta para creerle una razón tan tonta?” (p. 150).

<sup>16</sup> Por ejemplo, si en 1963 se lee “*Está sucia y desgarrada. MARTA la contempla mitad sorprendida, mitad tranquila...*” (p. 10); en 1983 dice: “*Viene sucia y desgarrada. Marta la contempla mitad tranquila, mitad curiosa...*” (p. 147).

<sup>17</sup> Por ejemplo, Marta Aída Umazor, en su tesis doctoral, observa: “Luisa aprovecha el momento de incertidumbre en que se halla Marta para disminuirla de su posición social. El único momento en que Luisa trata de tú a Marta es a través del mandato cuando le dice: «¡Sién-

la versión previa, no es del todo imposible que el uso del “tú” sea una —efectiva— errata, en tanto que ambas mujeres siempre utilizan el “usted”, incluso en las versiones cuentísticas, no hay reacción por parte de Marta ante este nuevo tratamiento y, por último, el uso del tú no vuelve a aparecer, ni siquiera en circunstancias similares.

Otro caso de modificación de sentido ocurre cuando Marta, en respuesta a la afirmación de Luisa “Todos lloramos lo bueno, Martita”; contesta en 1983: “Sí, queremos poder hallar lo bueno en todas partes” (p. 163); pero la versión anterior decía: “Si queremos podemos hallar lo bueno en todas partes” (p. 25). La construcción de 1963 es gramaticalmente correcta y concuerda con la intención de Marta de consolar a Luisa y convencerla de los beneficios de su actual libertad; la de 1983 resulta forzada y difícil de comprender.

Pero el caso de modificación más significativo es acaso el que se encuentra al final de las piezas dramáticas; en uno de los pocos casos en que la autora, en vez de reducir, amplía los detalles de la situación final, y fija en un punto de tensión a los personajes antagónicos, esa inmovilidad, sin embargo, contiene en sí la misma conclusión a futuro sugerida al espectador:

*Marta calla. Escucha ansiosa los ruidos inexistentes. Asustada se dirige a la puerta del baño y entra. Vuelve a salir al cabo de unos segundos.*

MARTA —¡Luisa! ¿qué hizo con la llave del baño?... ¡Qué lejos está el teléfono! ¿Por qué lo saqué Dios mío? ¡Y la puerta de mi cuarto no tiene llave! Luisa, venga a platicar conmigo, la soledad es mala compañera. No se quede sola imaginando cosas terribles. ¿Por qué no me contesta, si oigo sus pasos en el pasillo?... Luisa, sé que está detrás de la puerta, espiándome... la oigo respirar...

*Los pasos y la respiración de Luisa están detrás de la puerta entreabierta.*

MARTA —Está loca, hasta ahora lo sé, está loca, por eso la odian en el pueblo.

*Marta se coge la cabeza entre las manos, luego ve para todas partes.*

MARTA —¿Y sólo porque el árbol se secó?... ¿Sólo por eso?... ¿a mí, a su amiga?...

*Marta busca una salida con los ojos. Se abre la puerta de su cuarto.*

TELÓN.

(1963, p. 31)

---

tate, Martita! No es el aire el que nos alivia... » (34). En Latinoamérica el mandato del tú va siempre acompañado de «por favor» y se usa en su relación con inferiores o en plan familiar” (*The role of woman in the writings of Elena Garro: El árbol, Los perros, Los recuerdos del porvenir, Testimonios sobre Mariana and La casa junto al río*, tesis, University of Arizona, 1990, p. 42).

([Marta] *Calla. Escucha ansiosa los ruidos inexistentes. Asustada se dirige a la puerta del baño y entra. Vuelve a salir al cabo de unos segundos.*) ¡Luisa! ¿Qué hizo usted con la llave del baño?... ¡Qué lejos está el teléfono! ¡Por qué lo saqué, Dios mío! ¡Y la puerta de mi cuarto tampoco tiene llave! Luisa, venga a platicar conmigo, la soledad es mala compañera! No se quede sola imaginando cosas terribles. Oigo sus pasos en el pasillo... ¿Por qué no contesta?... ¡Luisa, sé que está detrás de la puerta espiándome, la oigo respirar... (*Los pasos y la respiración de Luisa están detrás de la puerta.*) ¡Está loca! Hasta ahora lo descubro. ¡Está loca! ¡Loca! Por eso la odian en el pueblo. (*Se coge la cabeza entre las manos y luego aterrada ve hacia todas partes.*) ¿Y sólo porque el árbol se secó?... ¿Sólo por eso, a mí, a su amiga? (*Marta busca una salida con los ojos. Se abre la puerta de su cuarto con suavidad y aparecen un pie y la mano de Luisa.*)  
*Luisa* —(*Todavía detrás de la puerta*) Por eso, Martita, por eso...  
 TELÓN

(1983, p. 169s.)

El suspenso en 1963 es un efecto construido psicológicamente: el personaje de Luisa no vuelve a aparecer en escena, hay ruidos claramente señalados como “inexistentes”, otros, como la respiración o los pasos descalzos, difícilmente pueden lograrse en el espacio teatral, cabe la posibilidad de que sólo existan en la imaginación aterrorizada de Marta, y que la puerta abierta antes de que caiga el telón constituya una última “vuelta de tuerca” a la ambigüedad final. Pero la conclusión de 1983, con la reaparición del personaje de Luisa, supone una síntesis definitiva entre los dos personajes y la anulación de todas sus diferencias; asimismo, enfatiza la necesidad catártica de Luisa de destruir aquel objeto en el que descargó sus culpas<sup>18</sup> —aunque la tensión psicológica de 1963 se reduce, pues aquí se confirma la existencia de los pasos y la respiración de Luisa como indicio de su presencia real y concreta.

En todas las versiones, la autora evita incluir la descripción del asesinato, con lo que muestra la importancia que concede al detalle de sugerirlo al lector o espectador. En 1958, el recurso del diario resolvía esta elisión: un narrador

---

<sup>18</sup> Umanzor centró su análisis en “la inversión de los personajes femeninos”: “el lector puede seguir sin dificultad los cambios que experimenta Marta durante la visita que le hace Luisa. Lo más interesante en este proceso de inversión es el papel que juega Luisa como visitante. El lector se da cuenta que Luisa se convierte en la señora de la casa y Marta en visitante al sentirse extraña en su propia casa. Es posible ver la intención que tiene Garro de lograr que sea la mujer como víctima de la opresión y marginalidad social la que busque destruir la falsa imagen que sobre la mujer indígena se tiene” (*Ibid.*, p. 60).

en tercera persona proporciona entonces los detalles posteriores al asesinato (“La policía encontró el diario, el fragmento de diario tan bruscamente interrumpido”, p. 4); para 1964, un espacio en blanco es suficiente para señalar el cambio entre una voz narrativa enfocada totalmente en el personaje de Marta (“Volvió a escuchar los pasos descalzos y se cubrió la cara con las manos”, expresión tomada de la versión teatral de 1963), y otra voz, ajena a ambos personajes que se apoya en la perspectiva de otro:

[...] puedo engañarla... fingirle un gran afecto. ¿Cómo[,] Luisa, a mí, a su amiga?...Y después nunca más me mezclaré con ellos...

Herlinda,<sup>19</sup> llegó a la casa de su patrona a las seis de la mañana. No fue sino hasta las ocho cuando notó que algo extraño sucedió en la casa. En el cuarto halló a su patrona. Hacía cinco horas que estaba muerta. La policía encontró el diario, el fragmento de diario tan bruscamente interrumpido. (1958, p. 4) Volvió a escuchar los pasos descalzos y se cubrió la cara con las manos.

Gabina volvió a la casa de su patrona a las seis de la mañana. No fue sino hasta las ocho cuando notó que algo raro había ocurrido. En el cuarto halló a la señora Marta: hacía más de cinco horas que estaba muerta. (1964, p. 216)

Ahora bien, las piezas dramáticas omiten uno de los puntos centrales de las versiones narrativas: la ilusión de Luisa por volver a su mundo idílico en la cárcel y su posterior fracaso al no reconocer nada ni a nadie, lo que supone una perspectiva diferente entre la realización de ambos géneros:

...Le tocó la cárcel de Tacubaya, pues el crimen sucedió en esa jurisdicción.

—¡Ya no hay ninguna de mis compañeras!

Dijo Luisa después de revisar la cárcel. Y se sentó a llorar.

Había olvidado que entre su salida y su regreso, había transcurrido más de un cuarto de siglo.

(1958, 4)

...La llevaron a la cárcel de Tacubaya.

—¡Ya no hay ninguna de mis compañeras! —dijo Luisa, después de revisar las celdas y los patios. Y se sentó a llorar con amargura. Había olvidado que entre su salida y su regreso había transcurrido más de un cuarto de siglo. Martita tenía razón: el pasado era irrecuperable.

(1964, 216)

La conclusión transcurre en ambas versiones sin mayores modificaciones (en ambas: “Había olvidado que entre su salida y su regreso, había transcurrido más de un cuarto de siglo.” p. 4 y 216). Es la última línea de 1964 el rasgo fundamental de la versión definitiva (“Martita tenía razón: el pasado era

---

<sup>19</sup> Como se puede observar en ésta y en otras citas, los signos de puntuación, en todas las versiones, una serie de dudas que se traducen en omisiones, usos erróneos y correcciones posteriores. Análisis más detallados sobre la escritura de Elena Garro darán cuenta de este detalle como mecanismo de expresión. No es éste el momento de discutir tal cuestión.

irrecuperable.”, p. 216). Con esta línea, la sutil cadena de indicios se resuelve en el desenlace. La aparente incompreensión entre los mundos antagónicos que representan Luisa y Marta, era en realidad una comprensión en un diferente sentido: el de visiones opuestas del tiempo, la visión lineal de Marta —en la que el tiempo se mide en años, y separan el momento en que Luisa vivió en Tacubaya o los años en prisión, del momento presente—, contra la visión cíclica de Luisa —en la que los momentos se contraponen: “¡Aquí viví!” dirá Luisa, “como si Tacubaya estuviera adentro de la habitación”, notará Marta, “¡Y aquí fue donde la maté!”; o se repiten: dos veces Luisa vio al demonio, tuvo un marido que la maltrataba y descargó sus pecados. Finalmente, la visión occidental se impone, y Luisa lo asume con amargura.

Es así que la estructura narrativa se va modificando a lo largo de las versiones y adaptaciones de la anécdota; y ésta se sostiene en imágenes de profundo contenido significativo, incluso simbólico, depositadas principalmente en el personaje de Luisa, que se encuentran en la base de todas las soluciones, al grado de mantenerse sin variantes en todas las versiones; y que se refieren al ser femenino e indígena. Es el caso de las distintas formas de clasificación que el personaje de Marta o el narrador atribuyen al personaje de Luisa. En todas las realizaciones del texto, Luisa es percibida como un ser incompleto: incompetente intelectualmente en tanto “mujer-niño”, animalizado, en tanto “mujer perra”, y, además, expulsada del orden mítico-religioso por “endemoniada”.

A propósito de la caracterización infantil de su personaje, la autora misma aclara su motivación para utilizar el término: “en *El árbol* digo mujer-niño, que es una expresión francesa que significa mujer infantil, que no ha crecido interiormente. En general son las mujeres poéticas”.<sup>20</sup> Garro, entonces, confiere a su personaje esta referencia: Marta colocó a Luisa en esa categoría pero luego consideró que se había equivocado;<sup>21</sup> sin embargo, Luisa permanece como un personaje infantilizado, con su voz de niña, su lenguaje plagado de tintes infantiles y su carencia de culpa.<sup>22</sup> Esta inmadurez psicológica e intelectual explica parte de los motivos del asesinato dentro de la lógica del

---

<sup>20</sup> Elena Garro en entrevista con Carmen Alardín, “La realidad concreta son muchas realidades: entrevista con Elena Garro”, *Deslinde*, 18, octubre-diciembre de 1987, p. 49.

<sup>21</sup> 1958: “Al principio, cuando conocí a Luisa, la coloqué en el grupo de las mujeres-niño” (p. 1); 1963: “cuando la conocí a usted, me equivoqué, creía que era usted de la especie de las mujeres-niño y...” (p. 11); 1964: “Al conocerlos, pensó que Luisa era una mujer-niño; no fue sino hasta mucho después cuando notó que sus risas y su conducta no sólo eran extrañas sino malvadas” (p. 194).

<sup>22</sup> Como ha señalado Luzelena Gutiérrez de Velasco: “Luisa, la criada, narra hechos violentos con palabras plagadas de tintes infantiles, de diminutivos, de giros con tono de infancia: ‘Uno

mundo de la imaginación trasladado a la realidad; y el deseo de volver al pasado idílico y el desconcierto de descubrirlo perdido para siempre.

Las atribuciones de animalidad que en Luisa depositan los habitantes de su pueblo, dadas a conocer al lector-espectador a través de la señora, son pautas que Garro mantuvo desde la versión de 1958. Las comparaciones de Luisa con una perra<sup>23</sup> se renovarán a través de referencias a otros animales (un monito<sup>24</sup> o un loro<sup>25</sup>); al margen de tales comparaciones, Marta siempre dudará que Luisa sea un ser humano pleno (“¿es posible que esto sea un ser humano?”, de 1958, se convertirá en 1963 en “...Dios Mío!, ¿cómo puedes permitir que una de tus criaturas se convierta en esto?”; y, para 1964: “¡Dios mío! ¿Cómo permites que el ser humano adopte semejantes actitudes y formas?”).

En todas las versiones, y con mayor regularidad, se conserva la imagen del demonio, “el Malo”, cuya reconstrucción literaria muestra el conocimiento de Elena Garro acerca del cúmulo de leyendas de la tradición indígena. Más que la abstracción del mal, este demonio es un ser corpóreo, de características zoomorfas continuadas de las representaciones medievales, semejantes a las que reconoció Luisa en el extraño personaje: “un charro que respiraba lumbre; no tenía botas sino cascos de caballo y al caminar sacaban lumbre. Llevaba en la mano un látigo y con él azotaba a las piedras y las piedras echaban lumbre”. Dentro del pensamiento indígena que recrea la autora, el demonio se lleva, literalmente, a las personas, transformándolas en bestias para azotarlas, como ocurre en “Ventura Allende”;<sup>26</sup> de ahí el terror de Luisa cuando la aparición la comenzó a “chicotear”. En cuanto a su apariencia, desde las primeras

---

tiene harta sangre... somos fuentes, Martita, hermosas fuentes...’ (S, 207). Su voz infantil oculta el oscuro universo del crimen, que gravita en sus acciones: abandonar a sus hijos, matar a una mujer en el mercado y, finalmente, dar muerte a la misma Marta.” (“El regreso a la «otra niña que fui»”, en Nora Pasternac, *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1996, p. 123).

<sup>23</sup> “Recordé a Gabina diciéndome: «Ya ve, Martita, lo que es una pareja desparejada. ¡El pobre Julián!, todos lo compadecemos. Cuando el hombre sale bueno, la mujer es perra». Y era verdad. Luisa era una perra que se dedicada [*sic*] a perseguir a su marido hasta volverlo loco” (1958, p. 2); “¿Saben [*sic*] lo que dicen en el pueblo? que cuando el hombre sale bueno, le toca mujer perra. Y usted, Luisa, persigue a su marido como una perra” (1963, p. 11); “Y Marta recordó las palabras de Gabina: «Al hombre bueno le toca mujer perra». Luisa era una perra, perseguía a su marido hasta volverlo loco.” (1964, p. 194).

<sup>24</sup> “Cuando acabó de llorar, se cruzó de brazos como un monito y me miró desconfiada” (1958, p. 2); “La india se limpió las lágrimas con un dedo sucio, se cruzó de brazos como un monito, la miró desconfiada” (1964, p. 195).

<sup>25</sup> “se puso a hablar como un loro, cuando oyó una voz que le platicaba” (1963, p. 17)

<sup>26</sup> En “Ventura Allende” (*Un hogar sólido*, 1983, pp. 79-100), el Malo es uno de los personajes, encubierto bajo la apariencia de un puerco; se conoce su verdadera identidad por la lista de personajes, pero en la obra nunca se le llama así, ni siquiera en las acotaciones.

referencias novohispanas de frailes sobre apariciones demoniacas, el Malo solía portar lujosos atuendos: de cacique en los primeros años de evangelización, de charro a medida que las experiencias de violencia relacionadas con la Revolución implicaban, para la cultura regional campesina, amenaza y desorden; y en cuanto a los efectos traumáticos de la aparición, el “espanto” es también una referencia colectiva entre ciertos grupos rurales, una enfermedad, por lo tanto, estrictamente real para quienes afirman haberla padecido.<sup>27</sup>

Como se sabe, el Malo alcanza a Luisa en la cárcel, con una apariencia más urbana: doble, como hombre y como mujer, una imagen tomada probablemente del tarot; que en algunas de sus versiones muestra al diablo como un ser andrógino, cuya presencia en la cárcel se explica en tanto su población tiende a generar ciertos cultos alternos que la unifican ideológicamente. En esta ocasión, Luisa invierte la situación con el Malo, le corresponde a ella azotar su figura, a cambio de los chicotazos que recibió de él años antes. El relato de Luisa es así una pieza bien incrustada, con suficientes huecos que tanto el lector como Marta son capaces de llenar —“había una lógica en su historia”, afirmarán los narradores en las versiones cuentísticas— : Luisa, además de las ventajas del mundo moderno y una sociedad equitativa, accedió en la cárcel a una suerte de terapia mediante la cual puede “sanar” el trauma de su juventud y objetar a Marta que no está endemoniada —al menos según los criterios culturales en que se sitúa—; lo prueba el hecho de que “cuando me dieron mi libertad ya nunca volví a verlo” (aseveración idéntica en cada realización).

Pero el símbolo de mayor peso en la anécdota es, sin duda, el árbol confesor, imagen constante ya desde el título de la primera versión; sustento del episodio que muestra el menor número de correcciones y variantes de todo el texto. En el universo de Luisa, ni siquiera el Demonio se equipara al árbol como referente de la serie de conflictos puestos en juego a lo largo del relato: depositario de los pecados, objeto de destrucción y motivo de trasgresión. La carga significativa del árbol enlaza los extremos del relato: las “recogidas” y la señora, el mundo indígena y el urbano, el pasado y el presente. Luisa recibe el secreto de los poderes del árbol como un regalo de sus compañeras, que “la querían harto”, para ocultar su pasado a los demás porque “la gente es mala”. El acto de confesión implica también una muestra de afecto, abrazarse a él para contarle

---

<sup>27</sup> Rogelio Luna Zamora analiza referencias relacionadas con apariciones de lo que llama “el mito del diablo a caballo” entre la población del municipio de Cuauhtémoc, en el estado de Colima, localizando experiencias similares a las del personaje de Luisa: el hecho de que tal experiencia logra enfermar a quienes la sufren: fiebres y diarreas que se extienden durante varios días (“La construcción del miedo por estrato social”, en Rocío Enríquez (coord.), *Hogar, pobreza y bienestar en México*, ITESO, 1999, pp. 229-259).



los pecados y que éste “haga el beneficio de cargarlos”. En la concepción mágica del mundo, representada en Luisa, la muerte del árbol es consecuencia directa de su confesión, “Le eché encima mis pecados y se secó”, dirá en la versión dramática, y esa conciencia desata la resolución trágica del relato, con el asesinato de Marta (sugerido en la pieza dramática, explícito en las versiones narrativas).

Este símbolo, pues, está profundamente ligado en el texto con la condición femenina: un secreto que pasa de una comunidad femenina (el personaje que habla en el texto es colectivo “sabemos que vas a tener la tentación de contarlo”, “Pero mira, Luisa, me dijeron mis compañeras”) a una sola mujer que abandona a la comunidad; luego la función del árbol se traslada a otra mujer, Luisa. Roberta Ann Quance sostiene que la imagen del árbol es casi una obsesión del discurso femenino, obsesión cuyos orígenes se encuentran en la concepción mítica de ese objeto: “los árboles encarnan algo que, en la condición de las mujeres, es a la vez superior e inferior al simple rango mortal. Ese algo, el principio mismo en que descansa lo sagrado de los árboles y, en general, el significado de todas las diosas madres es, naturalmente la fertilidad”;<sup>28</sup> trasladada este concepto a la visión de Luisa, es posible interpretar que es ese principio de fertilidad el que muere por la fuerza de sus pecados, y la obsesión, entonces, se revierte hacia la destrucción. Un estudio sobre la simbología de Elena Garro habrá de tener en cuenta esta imagen, en relación con otras autoras, no sólo de la tradición hispánica, y en relación también con otros textos como “Andarse por las ramas” y “El zapaterito de Guanajuato”, por ejemplo. No es ésta, sin embargo, la ocasión de hacerlo; apenas la de mostrar el ánimo de perfección de la escritora a la luz de un texto sostenido en un material tan complejo aunque sencillo en apariencia.

Para cerrar con este estudio acerca del proceso de construcción de esta obra, cabe señalar que alrededor de la escritura de Elena Garro existe un cúmulo de leyendas que la misma autora contribuyó a crear. Una de esas ideas generalizadas es que la autora corregía poco o nada sus escritos; la selección de citas de cartas que publica Gabriela Mora dan cuenta de algunas de estas aseveraciones: “[...] si ustedes recogen mis papeles, corríjanlos, y si no quémenlos” (24.VI.74), “todo lo que escribo de más de veinticinco cuartillas, me harta. *Los recuerdos* los escribí en Berna en 1953 porque estaba muy enferma” (18.XII.74), “A mí me pasa que escribo de un tirón o dejo las cosas a medias porque pierdo el entusiasmo” (29.X.79).<sup>29</sup> Gabriela Mora, subtitula a

---

<sup>28</sup> Roberta Ann Quance, “Mujer o árbol: las mujeres como objetos y sujetos poéticos”, en *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002, p. 148

<sup>29</sup> G. Mora, “Elena cuenta su historia. Fragmentos de Cartas” en *op. cit.*, p. 294s.

estas “autorreflexiones” “Elena y su Literatura (De cómo no sabía o no podía tomarse en serio como escritora)”. Creo que la existencia de cuatro revisiones de un solo texto niega totalmente que sea ésta la verdadera actitud de Elena Garro hacia su obra; por el contrario, tenía un auténtico interés en corregir sus propios textos, sin importar su extensión, y que en veinticinco años no perdió el entusiasmo por afinar su estilo o explorar las posibilidades del escrito.<sup>30</sup> De ahí la importancia de reeditar la obra de Elena Garro, incluso aquellos materiales dispersos en revistas y periódicos; eventualmente, las ediciones críticas darán cuenta de la riqueza del oficio literario de una de las mejores escritoras del siglo xx.

#### Bibliografía

- Carmen Alardín, “La realidad concreta son muchas realidades; entrevista con Elena Garro”, en *Deslinde. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 18, oct.-dic. de 1987, pp. 48-51.
- Anónimo, “Elena Garro ha escrito dos piezas notables”, en “Revista de la semana”, supl. dominical de *El Universal*, 17 dic., 1967, p. 3.
- Emanuel Carballo, “Elena Garro”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 490-518.
- Elena Garro, “El árbol o Fragmento de un diario”, *México en la Cultura* (supl. dominical de *Novedades*), 484, 22 jun. 1958, pp. 2 y 4.
- , “El árbol”, en *Revista Mexicana de Literatura*, marzo-abril de 1963, pp. 10-31.
- , *La semana de colores*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964.
- , *La semana de colores*, México, Grijalbo, 1989.
- , *La culpa es de los tlaxcaltecas*, México, Grijalbo, 1989.
- , *Un hogar sólido y otras piezas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1983.
- , *Teatro: una nueva colección de teatro*, ed. Patricia Rosas Lopategui, Albuquerque, Rosas Lopategui Publishing, 2000.
- , “Fragmentos de cartas a Gabriela Mora”, en L. Melgar y Gabriela Mora, *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Dirección de Fomento Editorial, Puebla, 2002, pp. 281-299.
- Luzelena Gutiérrez de Velasco, “El regreso a la «otra niña que fui»”, en Nora Pasternac (coord.), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1996, pp. 109-125.
- Rogelio Luna Zamora, “La construcción del miedo por estrato social”, en Rocío Enríquez (coord.), *Hogar, pobreza y bienestar en México*, ITESO, 1999, pp. 229-259.
- Lucía Melgar, “Conversaciones con Elena Garro”, en L. Melgar y Gabriela Mora, *Elena Garro*.

---

<sup>30</sup> Lo mismo ocurre con *Testimonios sobre Mariana*, de la que recuerda haber publicado una parte en 1965, en la revista *Espejo*, y afirma “corregí los finales de los testimonios de Gabrielle y de Vicente” (en comunicación dirigida a Emmanuel Carballo, incluida en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, FCE, 1986, p. 513). En realidad, Elena Garro realizó múltiples cambios al fragmento publicado en *Espejo*: correcciones, nombres y ciertas situaciones.

- Lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Dirección de Fomento Editorial, Puebla, 2002, pp. 237-277.
- Roberta Ann Quance, “Mujer o árbol: las mujeres como objetos y sujetos poéticos”, en *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002, pp. 121-149.
- Marta Aída Umazor, *The role of woman in the writings of Elena Garro: El árbol, Los perros, Los recuerdos del porvenir, Testimonios sobre Mariana and La casa junto al río*, tesis, University of Arizona, 1990.