

Los enigmas de Elena Garro

MARGO GLANTZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Elena Garro nació en Puebla, ¿en 1916 o en 1917? y murió en 1998 en Cuernavaca. Hizo estudios de letras y danza y en 1937 contrajo matrimonio con Octavio Paz con quien asistió al Congreso de Valencia ese mismo año, viaje que reseñó en su libro *Memorias de España 1937* (1992). Fue periodista en México y los Estados Unidos y en 1954 empezó a trabajar como guionista de cine, luego, escribió magníficas obras de teatro para «Poesía en voz alta» —movimiento teatral y poético encabezado por el propio Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Soriano...—, publicadas bajo el título de *Un hogar sólido y otras piezas* (1958); en 1963 se editó su novela más famosa y perfecta, *Los recuerdos del porvenir*, precursora de muchos otros libros que acabarían agrupándose debajo de la etiqueta del realismo mágico, y donde se mezcla de manera curiosa lo fantástico y lo político. Su libro *La semana de colores* publicado en 1964 (escrito quizá antes) contiene cuentos de factura poética y uno de los mejores relatos que se hayan producido en México «La culpa es de los tlaxcaletecas». En 1979 publica un drama basado en un revolucionario destacado, *Felipe Ángeles*, estrenada en 1978, pero empezada desde la época de «Poesía en voz alta»: la Revolución Mexicana es un tema recurrente en su obra, explorado antes en *Los recuerdos del porvenir*, y más tarde en *Revolucionarios mexicanos* (1997), relatos históricos. Emmanuel Carballo sintetiza: «Al fusilar a Ángeles en Chihuahua, dice entre líneas Elena Garro, la revolución se fusila a sí misma, se convierte en todo aquello contra lo que luchó en las primeras jornadas»¹. En *Y Matarazo no llamó* (1991) explora de

¹ Emmanuel Carballo. «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana, México, Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Ediciones del ermitaño*, 1985, págs. 510-511.

manera escueta, casi documental, un momento clave del sindicalismo mexicano. En la década de los 80 se editan una serie de novelas y cuentos centrados alrededor de la persecución, movimiento incesante cuyo inútil objeto es huir de un peligro inefable: *Andamos huyendo Lola* (1980), *Testimonios sobre Mariana* (1981), *Reencuentro de personajes* (1982) y *La casa junto al río* (1983). Numerosos textos suyos aparecen en la década del 90: *Inés* (1995), *Busca mi esquela* y *Un traje rojo para un duelo* (1996), *La vida empieza a las tres* (1997), y una obra póstuma, *Mi hermanita Magdalena* (1998). La mayor parte de esa narrativa, si creemos lo que dice la propia Elena Garro al respecto, fue escrita mucho antes de su publicación, lo que da cuenta de una inmensa actividad literaria y una gran imaginación. No obstante, sus últimos textos podrían ser considerados como borradores, lo que acertadamente en inglés se sintetiza mediante la expresión «work in progress».

Personaje controvertido y fantasioso, su elegancia, sus desplantes, sus polémicas con Octavio Paz y su relación con Adolfo Bioy Casares (el «amor loco de mi vida») la convirtieron en una «partícula revoltosa» como ella misma se autodefine en una carta enviada desde Europa a Emmanuel Carballo:

Mis padres me permitieron desarrollar mi verdadera naturaleza, la de «partícula revoltosa». Estas «partículas revoltosas» producen desorden sin proponérselo y actúan siempre inesperadamente, a pesar suyo. En mi casa podía ser rey, general mexicano, construir pueblos con placitas, casas, cuartel e iglesia en el enorme jardín por el que paseábamos en burro o a pie (pág. 496)... Yo no pensaba ser escritora. La idea de sentarme a escribir en vez de leer me parecía absurda. Abrir un libro era empezar una aventura inesperada. Yo quería ser bailarina o general. Mi padre creía que podía escribir por mi afición a la lectura: en ese caso todos en la casa deberíamos ser escritores (504)...

La inscripción perdurable

Los recuerdos del porvenir empieza así:

Aquí estoy sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeado por las hierbas, encerrada en sí misma y

condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga².

Asociación definitiva: *Los recuerdos del porvenir* es la historia de un pasado, la memoria del pueblo de Ixtepec convertido en piedra de camposanto, desde donde, y asumiendo la función de narrador colectivo y omnisciente, el propio pueblo —o más bien su memoria, movediza como el agua— habrá de relatar y por ello revivir una historia de amor y guerra. En una entrevista publicada recientemente Garro afirma:

Yo me sentía el pueblo. Yo creo que hay gentes que son recipientes de lo que sucede en un lugar y como la gente se ha olvidado, se ha olvidado de Iguala y de todo lo que sucedía, yo me atribuí el derecho de la memoria porque yo no me he olvidado. Así empiezo a ser el pueblo, la voz del pueblo. Esa voz es la mía y poco a poco fui dejando entrar otras voces, otros personajes³.

Una historia de amor mal correspondido, la de los amores desgraciados del General Francisco Rosas y sus dos queridas, Julia Andrade e Isabel Moncada. Además, y sobre todo, se nos contará cómo un pueblo de tierra caliente se ve desquiciado por la revolución mexicana, narrada en tres etapas, primero, aunque como relato referencial, la llegada de los zapatistas y su derrota, acaecida antes de que se inicie el texto y sin embargo fundamental como trasfondo de la novela; luego, la invasión carrancista, es decir la presencia ominosa de la revolución hecha gobierno y, finalmente, la guerra cristera que como bien sabemos propició la tragedia. ¿Se tratará entonces de una novela histórica? En parte, porque parecería que se sigue el hilo del tiempo, ese transcurso del movimiento armado que condensa artificialmente un largo período, el que va de 1910-1927 para formar un continuo, una atmósfera de opresión pero también de magia y establecer un contraste entre el Tiempo de la Historia —lo épico, lo realmente memorable— y la cotidianidad, el tiempo particular de una historia de amor y de algunos per-

² Elena Garro. *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz, 1977, pág. 9 (el énfasis es mío).

³ «Elena Garro, una repetición inanimada del pasado», en Miguel Ángel Quemáin, *Reverso de la palabra*, México, La memoria del Tlacuilo, 1996, pág. 278.

sonajes. La escritura se instala deliberadamente en la ambigüedad y permite una metaforización del tiempo, transformado en materia novelesca, es decir lo que ha podido inscribirse en la piedra y actuar como memoria, o más bien, la escritura ha hecho que la piedra sea el lugar de inscripción de una memoria perdurable.

Varios autores señalan que en este texto la temporalidad y los acontecimientos históricos reseñados fueron alterados y, con todo, es palpable una historicidad, una intención política, un análisis del poder⁴. Garro solidifica el tiempo e impide que la percepción histórica se disperse, antes bien la concentra propiciando un equilibrio entre la realidad y la fantasía. Recurso empleado a menudo en este y en otros textos, por ejemplo en *La culpa es de los tlaxcaltecas* en donde vuelve a plantearse esta misma fecunda duplicidad, el amor y la guerra vistos desde una temporalidad desdoblada. Laura, la protagonista del cuento, casada a la vez con un soldado náhuatl que pelea contra los españoles en el sitio de Tenochtitlán y con un marido anodino, des-teñido y burgués del siglo XX, explica su encuentro con el pasado, su verdadera realidad:

Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, se volvió único y perecedero y no pude moverme del asiento del automóvil. «Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como ésa», me dijeron de niña al enseñarme la imagen de un dios, que ahora no recuerdo cuál era. Todo se olvida, ¿verdad Nachita?, pero se olvida sólo por un tiempo. *En aquel entonces las palabras me parecieron de piedra, sólo que de una piedra fluida y cristalina. La piedra se solidificaba al terminar cada palabra, para quedar escrita siempre en el tiempo. ¿No eran así las palabras de tus mayores?*⁵.

Los recuerdos del porvenir termina en perfecta circularidad, con el epitafio de Isabel Moncada, convertida en el personaje principal y la novela como la síntesis de una vida, la cifra de su memoria:

⁴ Vid., Carballo, *op. cit.*; Fabienne Bradu, *Señas particulares*, escritora, México, FCE, 1987. Recientemente han proliferado las obras sobre y los coloquios en homenaje a Elena Garro, muchas de ellas aún no publicadas. Menciono a Patricia Rosas, Lucía Melgar, Luz Elena Gutiérrez de Velasco.

⁵ «La culpa es de los tlaxcaltecas», en Elena Garro, *La semana de colores*, México, Grijalbo, 1987, pág. 13. (Énfasis mío).

Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos (pág. 295).

Ese recuerdo ominoso que se pretende eterno, porque perdura en la piedra y define su carácter de epitafio, nos remite asimismo a un juego infantil tradicional en México y jugado por los Moncada cuando eran niños y que por arte y magia de la infancia puede inmovilizar —convertir en piedra— a quienes lo practican fervorosamente, seguros de que las palabras son mágicas, poseen un poder de encantamiento como en los cuentos de hadas donde lo que se dice se vuelve realidad de inmediato, aunque una sola palabra sea suficiente también para deshacer el conjuro. La palabra convoca y logra un estatismo total de larga duración y de repente su emisión cesa, literalmente por ensalmo, un ensalmo que, como en los cuentos de hadas, desafía lo temporal y les otorga peso a las palabras y por ello mismo densidad y poder. El niño Juan piensa que su hermana Isabel «tiene poderes», y al final de su vida, cuando conducida por Gregoria, la curandera del pueblo, se dirige al santuario de la Virgen donde impetrará el perdón y el olvido, Isabel recordará su infancia, justo antes de convertirse en piedra:

Isabel estaba en el centro del día como una roca en la mitad del campo. De su corazón brotaban piedras que corrían por su cuerpo y lo volvían inamovible. —«¡A las estatuas de marfil, una, dos, tres...!» La frase del juego infantil le llegaba sonora y repetida como una campana. Ella y sus hermanos se quedaban fijos al decirla, hasta que alguien a quien habían señalado en secreto pasaba por allí, los tocaba y rompía el encantamiento. Ahora nadie vendría a desencantarla; sus hermanos estaban fijos para siempre. «¡A las estatuas de marfil, una, dos, tres...!» Las palabras mágicas se repetían una y otra vez y el día también estaba fijo como una estatua de luz (RP, pág. 292).

Para los niños y para los locos y en el rumor popular, las palabras tiene una consistencia material, suenan y tiene peso, existen como objetos y

adquieren cuerpo en cuanto se independizan del sonido que las ha emitido, del sonido que las ha hecho posibles, es decir del conjuro. El loco del pueblo Juan Cariño, investido de un poder imaginario, el de Presidente, y habitante de una casa nefanda, la de las «cuscas», trata de proteger al pueblo de las palabras malignas y evitar que bajo su influjo las gentes se perjudiquen, sobre todo durante ese tiempo fatídico en que «Ellos», los invasores carrancistas, desquician a los ixtepequeños con su mera presencia: «las palabras eran peligrosas porque existían por ellas mismas y la defensa de los diccionarios evitaba catástrofes inimaginables». La palabra como algo irrevocable, cuya materialidad tiene un efecto, las palabras como objetos que modifican la realidad, sobre todo si han sido pronunciadas en los reinos de la infancia o la locura. Pero cuando se sale de esos territorios, cuando se termina la infancia o la locura se sale de su cauce, las palabras son armas incontrolables que se vuelven contra quien las ha pronunciado y lo destruyen. Don Martín observa a su hija y piensa:

Isabel podía convertirse en una estrella fugaz, huir y caer en el espacio sin dejar huellas visibles de ella misma, en este mundo donde sólo la grosería de los objetos toma forma. «Un aerolito es la voluntad furiosa de la huida», se dijo, y recordó la extrañeza de esas moles apagadas, ardidas en su propia cólera y condenadas a una prisión más sombría de la que habían huido. «La voluntad de separarse de Todo es el infierno» (RP, pág. 30).

Siguiendo esa línea de pensamiento mágico —o infantil— puede entenderse mejor uno de los momentos culminantes de la novela, la huida de Julia Andrade y Felipe Hurtado que logran evadir la persecución de Rosas y escapar del pueblo convertidos en personajes de cuento de hadas. Aquí el poder de las palabras alcanza no solamente a los niños y a los locos, sino al pueblo en su totalidad que transforma los sucesos en leyenda y los vuelve sobrenaturales y con todo posibles. La misma Gregoria le aconseja a Julia que le de a Rosas una poción de olvido para que mitigue su obsesión y al final de la novela se refiere a ella como Julia la difunta, dándole al texto un toque de realidad, por lo que podría conjeturarse también que Rosas, enloquecido de amor y celos, asesina a Felipe y a Julia. El personaje anónimo y colectivo que relata la historia interpreta el suceso de otra forma y lo convierte en leyenda, en un acto de magia: el tiempo se suspende y la tierra se oscurece, salida de madre o de cualquier temporalidad humana:

El joven (Felipe Hurtado) levantó los cerrojos, quitó las trancas, abrió el portón y salió. Don Joaquín iba a seguirlo, pero entonces sucedió lo que nunca antes me había sucedido; el tiempo se detuvo en seco. No sé si se detuvo o si se fue o si sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca. También llegó el silencio total. No se oía siquiera el pulso de mis gentes. En verdad no sé lo que pasó. Quedé fuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruidos de hojas ni suspiros. Llegué a un lugar donde los grillos estaban inmóviles, en actitud de cantar y sin haber cantado nunca, donde el polvo queda a la mitad de su vuelo y las rosas se paralizan en el aire bajo un cielo fijo. Allí estuve. Allí estuvimos todos... (RP, pág. 145).

¿No parecería que estamos jugando de nuevo a las estatuas de marfil? ¿O que el acontecimiento se ha vuelto legendario? Por eso Elena Garro le confiesa a Elena Poniatowska:

Esas cosas pasan en los pueblos. No sé si te has fijado que en los pueblos siempre que sucede algo hay muchas versiones. «Dicen que murió...», «No... dicen que se escapó»... «Nadie lo vio salirse nunca»... Nunca sabes el verdadero final. En un pueblo, en cuanto hay un personaje un poco importante, se vuelve mitológico. ¡Y las historias tienen todos los finales que les quieras dar!⁶

El arte de la fiesta

La novela consta de dos partes nítidamente delimitadas, la primera nos habla de una ocupación militar, los soldados del general Francisco Rosas apoderados de Ixtepec y alojados en el hotel Jardín, el lugar del que se posesionan los «revolucionarios», situado en el centro del pueblo, el ámbito público por excelencia, el de los paseos y las serenatas, el lugar que invaden y mancillan de las queridas de los oficiales, un espacio especial sin embargo porque allí se alberga Julia, el personaje más importante en la primera parte de la novela: hacia ella convergen el deseo, la ilusión y la violencia universales. Julia es la imagen revivida de la belleza inalcanzable, imposible.

⁶ Elena Poniatowska, «El recuerdo imborrable de Elena Garro», Suplemento de *El nacional*, 30 agosto, 1998, pág. 14.

La primera parte de la novela es también la historia de una fiesta, o un intento por revivir lo que al principio del libro se define como «el arte de las fiestas», arte no practicado o dejado en suspenso a partir de la llegada del general Rosas, acontecimiento que altera de raíz la vida cotidiana: los habitantes del pueblo cesan de ser los protagonistas de su propio acontecer, y se convierten en simples espectadores, una audiencia que asiste a un nuevo tipo de funciones actuadas en el ya mencionado hotel Jardín donde los oficiales y sus queridas exhiben el espectáculo de su vida amorosa contemplado por el pueblo con rencor, envidia y admiración. Felipe Hurtado, el misterioso extranjero que llega de repente, parece conocer a Julia Andrade o haber sido su amante, y asociado con los ricos del pueblo propicia otro tipo de espectáculo, el que se juega en casa de los Meléndez, Doña Matilde y don Joaquín, donde van a parar todos los animales extraviados, una mansión fantástica, en sí misma un escenario, con su jardín de los helechos, un jardín de animalitos y el pabellón de caza y su exótico papel tapiz decorado con escenas de cacería de Inglaterra. Allí se organizan ensayos para una función de teatro, ensayos donde literalmente se «mata el tiempo». Una aureola de premonición preside las reuniones, la inminencia de un acontecimiento borroso y futuro que pesa de manera ineludible sobre los habitantes del pueblo: «Va a pasar algo», corría de boca en boca. «¡Sí, hace demasiado calor!» era la respuesta (pág. 98). Un calor insoportable y una ansiedad abierta interrumpen el espectáculo en Ixtepec en el momento en que los dos personajes principales, los jóvenes amantes Julia y Felipe, hacen mutis antes de que caiga el telón, ya sean porque han muerto de una muerte violenta o porque se han transformado en personajes de cuento de hadas, o ¿por qué no? de corrido, fenómeno muy corriente durante la Revolución.

Su desaparición clausura la primera parte de la novela y propicia una nueva etapa, la de la guerra cristera con su persecución religiosa: de nuevo la lucha armada. Las familias ricas del pueblo organizan un baile en casa del doctor Aristides Arrieta, un baile que disimula una conspiración, el intento de salvar al sacristán y al cura de Ixtepec, conspiración que es traicionada y cuyo desenlace es la muerte de varias de las figuras más prominentes del pueblo: el doctor Arrieta, don Joaquín, los hermanos Moncada, la beata Dorotea, el cura Beltrán, Luchi la prostituta. El baile marcará el espacio de otra traición, Isabel se volverá esa misma noche la querida del General Rosas, noche ominosa de alegría congelada y marcada por la muerte y el vestido rojo de Isabel.

La vida íntima de los invasores actuada desde las alcobas de las queridas es una ventana abierta a la maledicencia y al voyeurismo colectivo, una fiesta que acaba contaminando todos los espacios y que se hace totalmente pública cuando se extiende hasta la plaza principal, lugar de reunión de los habitantes de Ixtepec. Esa fiesta obscena, declamatoria, infame, contrasta con las reuniones privadas, íntimas, celebradas en los espacios cerrados, los de las casas de las familias principales del pueblo, familias arruinadas por la revolución. La función de teatro orquestada en casa de los Meléndez por Felipe Hurtado y los Moncada, ellos mismos actores obstinados durante su infancia —función de teatro perpetuamente inacabada—, aborta el espectáculo e inicia la destrucción del pueblo. Dos fiestas interrumpidas por la muerte y la traición, en la primera mueren o desaparecen los amantes Julia y Felipe, y en la segunda Isabel Moncada se transforma en la querida de Rosas, para sustituir en su lecho a la «difunta Julia», mientras son fusilados sus dos hermanos y algunos de los notables del pueblo. Cada parte va subrayada por la predominancia de un color, la primera dominada por el color rosa de los suntuosos vestidos de Julia, un color tenue, pálido, sensual: «La hermosa Julia, la querida del general, envuelta en una bata de fulgurante rosa, con el pelo suelto y los zarcillos de oro enredados en los cabellos, dormitaba en su hamaca, cerca de ellos». El color rosa semejante a la flor que lleva ese nombre va cargado de una intensa tradición poética y evoca simultáneamente los misterios del amor, una sensualidad desmayada y una sensibilidad decadente, premonitoria de la muerte:

La llegada de Hurtado a la plaza acompañado de los Moncada le produjo un sobresalto [a Rosas]. Julia no se inmutó. Sonámbula, caminó entre la gente encandilándonos con su piel translúcida, sus cabellos ahumados y en una mano su abanico de paja finísima en forma de corazón transparente y exangüe. Dio vueltas por la plaza para ir a sentarse en la banca de costumbre. Allí se formó una bahía de luz. Julia en el centro del círculo mágico formado por ella, rodeada de las queridas y escoltada por los hombres de uniforme parecía presa en un resplandor melancólico (RP, págs. 91-92).

En cambio, Isabel que en los portales acude al llamado de Rosas, justo cuando la fiesta languidece y después de que su hermano menor Juan ha sido asesinado, permanece detenida en su traje de seda rojo, el traje de la fiesta,

pero también el color de la sangre derramada, la de sus hermanos, la sangre de su propia virginidad, la de la tragedia, sangre superlativa, pero también la sangre negra y coagulada de los cadáveres, el rojo es un color ardiente y definitivo que no conduce ni a la ensoñación ni al misterio, sólo a la sensualidad brutal y a la desgracia, pues ¿no ha sido Isabel el fruto de la lujuria de sus padres? ¿y no es por Isabel, retrato hablado de su propia sensualidad, que Doña Ana se ruboriza o, mejor, como dice en el texto, siente que el rostro se le enrojece? Isabel ataviada de rojo es un emblema, como si su vestido descubriese la sangre furiosa de su pasión:

El sol se levantó con fuerzas y el campo se llenó de cantos de cigarras y de zumbidos de víboras [se cuenta, después de los fusilamientos]. Ya tarde, después de enterrar a los fusilados, los soldados regresaron al pueblo. En el camino hallaron a las dos mujeres sentadas en las piedras y al reconocer a Isabel se alejaron de prisa. Gregoria fue en su busca. Quería saber lo que le había sucedido en el cementerio Volvió con Isabel y la joven le produjo miedo: se veía muy extraña vestida con su traje de baile rojo sentada en la mitad del campo... La miró largo rato. No se atrevió a decirle lo que le habían contado los soldados. ¿En qué pensaba esa última invitada de la fiesta de Ixtepec, cubierta de sedas rojas? De la noche iluminada con luces de bengala sólo quedaba el traje rojo secándose al sol, sobre las piedras (RP, pág.).

Los colores y la infancia

Esta asociación del color con las pasiones y la muerte es reiterativa en Elena Garro. Baste recordar el nombre de su magnífico libro de cuentos, *La semana de colores*, publicado un año después de *Los recuerdos*. En el cuento que le da nombre a la compilación y que contiene una gran parte de material autobiográfico, las niñas Eva y Leli están muy cerca de las criadas, o por lo menos de lo que las criadas dicen, y lo que se dice va enmarcado por lo blanco, el espacio deslumbrante que permite que los colores se destaquen. El blanco es transparente y luminoso, la sangre fresca y la sangre coagulada definidas por los colores que las representan —lo rojo y lo morado—, alcanzan una gran densidad y las palabras se oscurecen, suenan como piedras en boca de la lavandera, convertidas en objetos pesados, autónomos, y marcan su distancia frente a lo cristalino. Las palabras no sólo designan, tienen efec-

to inmediato, son activas, es decir, dan lugar a acciones concretas realizadas en el tiempo, como ya lo había yo subrayado en relación con *Los recuerdos...* Leli y Eva visitan a don Flor, el curandero, el hombre prohibido, el que borra las penas y es temido y odiado en el pueblo, sobre todo por las mujeres. Es un brujo, un adivino, vestido de manera extravagante, con una túnica de color bugambilia, otra tonalidad del rojo, y su atuendo lo hace diferente de los otros indios vestidos totalmente de blanco; además no es católico, religión que coloca a los criados del lado de sus amos («¿Fueron a la casa de don Flor? ¡Les va a caer el mal! ¿No saben que no es católico? Se los voy a decir a sus padres», *La semana...*, pág. 61). Los criados indios son católicos pero su religión está tenida de superstición y de brujería, por eso sus palabras son mágicas («Nuestro Señor Jesucristo les va a secar los ojos, por mirar lo que no deben mirar», pág. 62). Las palabras resuenan malignas y la acción que designan se materializa: don Flor está en el centro de su redondo patio, lugar rodeado de habitaciones cuyas puertas encierran a los días, cada uno de distinto color.

Se había acabado la semana. Evita y Leli quisieron volver a su casa. Pero la tarde roja giró alrededor de ellas y continuaron sentadas en la tierra ardiente, mirando el patio abandonado de los Días, y a don Flor derribado en el suelo, mirando inmóvil el cielo. Pasó el tiempo y don Flor metido en su traje bugambilia siguió quieto, tirado en el centro del patio de su casa. A fuerza de mirarlo, su traje empezó a volverse enorme y el patio muy chiquito. Tal vez Nuestro Señor Jesucristo le estaba sacando los ojos, por eso sólo veían la mancha cada vez más grande del traje color bugambilia (pág. 63).

Sin transición, después de haber hablado con él, de manera casi simultánea, don Flor aparece muerto, tirado en el patio de su casa, contemplado por las niñas desde la colina de los girasoles cuya materialidad es inquietante: las flores alteran su textura, pierden su consistencia, se vuelven como de lana, no dan sombra, sólo calor y su color amarillo es ominoso, se ha contagiado del color de la sangre («Un viento rojo hacía bajar a las nubes rojizas hasta tocar las puntas de los girasoles», pág. 63). Ya lo había yo reiterado: la obsesión con el tiempo es un rasgo distintivo de la narrativa de Elena Garro, no existe una temporalidad regulada, el tiempo cronológico se altera porque es sólo una convención, hay otro tiempo interior que sigue otras

reglas, dentro de las cuales los personajes viven de manera diferente y más auténtica, y desde allí pueden desafiar al llamado tiempo de los relojes, el tiempo cronológico. Las infancias fijan su propia temporalidad: gracias a una extraña rotación los días se estacionan o se repiten desordenando el tiempo lógico, el tiempo de los adultos («Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre», pág. 59). Cada día se vive de manera diferente y puede haber una concentración especial que defina su sentido y explique su aparición. Quizá los días puedan presentarse en sucesión lógica, pero sólo por casualidad, más bien los días se enraciman, se dejan estar morosamente en una gozosa repetición: «tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos (pág. 59)». Además, su acontecer es acrobático, convulsivo, juguetón: «Era mucho más probable que del lunes saltáramos bruscamente al viernes y del viernes regresáramos al martes (pág. 59)». Los días tienen entonces su propia y caprichosa personalidad, tan caprichosa y personal como los juegos de las niñas. El tiempo es de colores, cada día tiene un tono diferente, los jueves son redondos y de color naranja, aunque a veces su color se intensifique y se acerque al rojo. Y este acercamiento marca un cambio, al alterar su color el jueves y de naranja volverse rojo, nos acercamos a la muerte. Al criado Rutilio no le importan los días, pues todos son buenos para morir. La idea de la muerte es aún festiva para Leli y Eva, sigue siendo una forma lúdica, un juego asombrado de la infancia.

Las formas de la muerte y sus rituales

No cabe duda, *Los recuerdos* es una novela cuyo tema principal es la muerte: hemos visto cómo las fiestas terminan siempre en tragedia y la tragedia destruye al pueblo entero que ya está en ruinas cuando se inicia la narración circunscrita entre un antes y un después: un pasado anterior a la revolución del que apenas quedan los vestigios —las mansiones de los personajes principales y su forma de vivir— y un pasado más cercano y más relacionado con la novela misma pero que, como dije al principio, acaece antes de que lleguen los militares carrancistas, el principio del movimiento armado —el maderismo— y luego el zapatismo. Y por fin, la destrucción del pueblo que comienza con los fusilamientos del final y la transformación de Isabel en piedra. Al abrir su relato el narrador colectivo nos informa: «Cuando la revolución agonizaba, un último ejército envuelto en la derrota, me dejó abandonado en este lugar sediento» (RP, pág. 9).

¿Y esa referencialidad evocadora qué función tiene? ¿qué dice el narrador omnisciente a este respecto y en qué medida los diálogos de los personajes fundamentan una posición política? Si bien, es evidente la hostilidad que el pueblo manifiesta —o siente— unánimemente ante a los carrancistas, algunos de los protagonistas letrados, los que tienen un nombre y un apellido se han pronunciado a favor de la revolución maderista: «Fue maderista —comentó en voz muy baja [doña Elvira Montúfar] para hacer un resumen de las rarezas de Moncada». Y luego agrega, «con perfidia»: «Con Madero empezaron nuestras desdichas (pág. 69)». La desgracia de las clases privilegiadas empezó evidentemente con la Revolución y por tanto quienes apoyaron a Madero son sospechosos:

—Desde que asesinamos a Madero no tenemos sino una larga noche que expiar —exclamó Martín Moncada, siempre de espaldas al grupo.

Sus amigos lo miraron con rencor. ¿Acaso Madero no había sido un traidor a su clase? Pertenecía a una familia rica y criolla y sin embargo encabezó la rebelión de los indios. Su muerte no sólo era justa sino necesaria. Él era el culpable de la anarquía que había caído sobre el país. Los años de guerra civil que siguieron a su muerte habían sido atroces para los mestizos que sufrieron a las hordas de indios peleando por unos derechos y unas tierras que no les pertenecían. Hubo un momento, cuando Venustiano Carranza traicionó a la Revolución triunfante y tomó el poder, en que las clases adineradas tuvieron un alivio. Después con el asesinato de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Angeles, se sintieron seguras, pero los generales traidores a la Revolución instalaron un gobierno tiránico y voraz que sólo compartía las riquezas y los privilegios con sus antiguos enemigos y cómplices en la traición: los grandes terratenientes del porfirismo (pág. 70).

Aunque las palabras reflejan en parte el pensamiento de Martín Moncada y también el de los ricos del pueblo, es evidente que asimismo son ideas de Elena Garro, expresadas de manera semejante en varias ocasiones, en entrevistas y en sus obras, como por ejemplo en *Felipe Ángeles*. Me interesa subrayarlo porque en este texto, hilvanándolo, y a manera de bajo continuo, se define una posición política, el narrador colectivo es en resumidas cuentas un agrarista, en verdad los indios son partidarios de Zapata y por serlo son exterminados («Rosas, ocupado en ahorcar agraristas, [pág. 69]»). Y en un pueblo

que como Ixtepec está habitado por «gente morena» que viste de manta blanca y calza huaraches, se adorna con collares de oro o se ata al cuello un pañuelito de seda rosa, la mayoría de la población es indígena y esa población es anónima: «Todos los indios tienen la misma cara, por eso son peligrosos, agregó sonriente Tomás Segovia; el poeta-boticario del pueblo», es decir, esa gente tiene a lo sumo un nombre, nunca un apellido: Félix, Tefa, Cástulo, Inés, Rutilio, Candelaria, Agustina, Tacha. Y muchos de ellos son hermanos o parientes de los artesanos o de los campesinos, perseguidos —ahorcados— por los gobiernistas:

El camino que cruzaba la sierra para llegar al mineral atravesaba «cuadrillas» de campesinos devorados por el hambre y las fiebres malignas. Casi todos ellos se habían unido a la rebelión zapatista y después de unos breves años de lucha habían vuelto diezmados e igualmente pobres a ocupar su lugar en el pasado (pág. 25).

La vieja división de clases y de razas surgida desde la Conquista: «¡Ah si pudiéramos exterminar a todos los indios!» ¡Son la vergüenza de México!»(pág. 25), vociferan los mestizos en las tertulias celebradas en los jardines de algunos de los señores del pueblo. Y en este viejo orden de cosas, siguiendo la tradición del racismo en México, Rosas desahoga su rabia contra el pueblo sobre todo cuando Julia lo desprecia con su actitud de distante indiferencia, o cuando parece sentir amor por el forastero Felipe Hurtado. Esas cóleras producen siempre frutos, los indios colgados en los árboles, transformando el paisaje en un campo de ahorcados a los que de alguna manera nos acostumbró la Cristiada, pero que en *Los recuerdos* la preceden. Y detrás de Rosas, otra figura, la del «manfloro», Rodolfo Goribar, emparejado con su madre e imagen del nuevo rico convertido en terrateniente que despoja a los indios de sus tierras y aprovecha las cóleras del general, ayudado por sus pistoleros tabasqueños —extranjeros, venidos de otras regiones del país— para aumentar su patrimonio y mandar ahorcar a los indios:

—¡Indios cabrones!

Sus hombres lo miraron, escupieron por un colmillo y se ladearon los sombreros. Ellos podían esperar durante horas el tiempo

corría veloz cuando la presa estaba cerca y la expresión plácida de su jefe les daba esa certeza.

—Cuestión de horas, dijeron tragándose las eses... (pág. 77).

Esta es la dimensión de la muerte: las mismas figuras repetidas, sin rostro, sin nombre y cuyo final se define por una forma de ejecución, la que le corresponde al tipo de gente supliciada: sólo se ahorca a los indios, sobre todo a los que fueron algunas vez zapatistas y ahora se oponen a los desmanes de Goríbar, dice Garro en boca de su narrador colectivo, mientras denuncia «la amistad sangrienta entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos (pág. 70)». Esta forma de asesinar introduce una nueva distorsión en el cuerpo del ahorcado, su lengua cuelga como su cuerpo amoratado y sus pies nunca tocan el suelo, dentro de la vieja tradición que considera que sólo los sacrílegos merecen esta forma de ejecución: mueren así los condenados, a veces también algunos suicidas, es una muerte abyecta, una muerte que aleja a quien muere de la tierra donde ha de ser sepultado, si su cuerpo merece esa suerte.

Por la mañana las criadas llevaron la noticia: en el manglar de las trancas de Cocula había cinco hombres colgados, y entre ellos estaba Ignacio, el hermano de Agustina la panadera. La mujer andaba gestionando que le permitieran bajar el cuerpo de su hermano y todos nos habíamos quedado sin bizcochos (pág. 80).

La única reacción de Doña Elvira ante la muerte de Ignacio es un berrinche, pues a la mañana siguiente de amanecer ahorcado el pueblo se queda sin pan. Esta escena reitera el anonimato, el trabajo callado y colectivo de la gente que sostiene al pueblo, gente callada y anónima, invisible, y sólo cuando por causa mayor su oficio deja «a los de arriba» en ayunas advierten su existencia.

En la primera parte del libro abundan este tipo de ejecuciones. Curiosamente, cuando se inicia la guerra cristera que llenó de colgados los paisajes del centro de México, los ahorcados desaparecen del texto. En la segunda parte, los conjurados son los señores, los que tienen nombre, apellido, tierras, mansiones, jardines, joyas. Los juicios a que son sometidos los conspiradores se resuelven en pena de muerte, pero la muerte a la que se los destina es el fusilamiento, como la mayoría de los otros revolucionarios muertos en el paredón en distintas regiones de la república.

Aquí me parece pertinente hacer una observación. Dorotea, la beata cabecilla de la revuelta cristera que se produce en Ixtepec y que es una de las primeras en ser ejecutadas, habla así de los muertos agraristas: «El muerto es un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria», Para ella, a diferencia de los otros terratenientes, los indios asesinados tienen derecho a entrar al reino de los cielos, pues ¿no son los humildes de los que Cristo hablaba? Es más, para Dorotea, hay una gran diferencia entre los indios y los otros cuando mueren. Aquellos son muertos, éstos cadáveres. Aquellos son pobres, éstos, los cadáveres, «viven alimentados por las herencias, las usuras y las rentas» Sólo ella les confiere dignidad a los agraristas: «El muerto es un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la gloria», piensa Dorotea, arruinada por los zapatistas y sin embargo, simpatizante de su causa:

Los indios colgados obedecían a un orden perfecto y estaban ya dentro del tiempo que ella nunca alcanzaría. «Están allí por pobres» Vio sus palabras desprenderse de su lengua y llegar hasta los pies de los ahorcados sin tocarlos. Su muerte nunca sería como la de ellos. «No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres, y yo seré un cadáver», se dijo con tristeza... (pág. 14).

En la muerte por asfixia no se derrama la sangre, elemento tan importante, elemento indispensable del inventario interminable de muertes que es la revolución, ¿no inventa Rodolfo Fierro «la fiesta de las balas», tal y como nos la cuenta Martín Luis Guzmán, escritor a quien tanto admiraba Elena Garro y no sintetiza Nellie Campobello esa violencia con una sola palabra *Cartuchos*, título de uno de sus libros de cuentos? Un ajusticiado por la revolución debe tener en el pecho el impacto de las armas con que ha sido aniquilado, eso le permite morir como hombre y redime su muerte. Se busca un heroísmo, acto que se comprueba con la huella coloreada de las balas que han traspasado el cuerpo y lo han precipitado por tierra, ese lugar sobre el cual se debe morir y ser enterrado. Volverse parte de la tierra desde el primer momento de la muerte, morir con los pies sobre ella, es la única muerte digna, la reservada a quienes se han hecho o tenían ya un nombre. Así, hasta en la muerte, la vida organiza los modos correctos de morir. Derramar o no derramar la sangre esa es la cuestión. Ni los indios ni Isabel han merecido ese destino, los indios han muerto por asfixia, su lengua cuelga fuera de su boca

como su cuello cuelga del árbol donde han sido ahorcados, sus pies, ya lo dije, no alcanzan a pisar la tierra en el momento de la muerte que por ello es vergonzosa, callada, humilde. El vestido de Isabel exhibió alguna vez las huellas de la sangre, pero a ella le toca convertirse en piedra, ese espacio de dureza donde se graban los acontecimientos y los obituarios, ese lugar de la inscripción, la cifra de la memoria colectiva, la de una historia recordada y descifrada por una mujer.