

**Heterodoxia, subjetividad y desencanto
en las Memorias de España de Elena
Garro**

Heterodoxy, subjectivity, and disenchantment in Memories from
Spain by Elena Garro

Celina Manzoni

Universidad de Buenos Aires,
Argentina e-mail:
celina.manzoni@gmail.com

Resumen

Memorias de España. 1937 de Elena Garro (1992) es un texto que está atravesado por el conflicto del yo y la Historia. Efectivamente, construidas estas memorias en una relación inestable entre un explícito *entonces* (1937) y el *ahora* de la escritura (probablemente 1986 ó 1987), los desplazamientos de sentido entre ambos momentos atraviesan la cultura del siglo en un es-

pacio disperso: las ciudades españolas en conflicto y ámbitos altamente politizados y sofisticados de México, París y Nueva York enlazados por un proceso autobiográfico de demorada publicación.

Palabras Clave: Heterodoxia, Elena Garro, memorias, subjetividad.

Summary

Memories from Spain. 1937, by Elena Garro (1992), is a text that is traversed by the conflict of the self and the History. Effectively, these memories were built within an instable relation between an explicit *then* (1937) and *the now* of the writing (probably 1986 or 1987); the sense movements between both moments traverse the culture of the century in a disperse space: the Spanish cities that were in a highly politicized and sophisticated conflict and spheres from Mexico, Paris and New York, connected by an autobiographic process of delayed publication.

Key Words: Heterodoxy, Elena Garro, memories, subjectivity.

Lo escondido es el otro lado de una presencia.
Si intentamos describir el poder de la ausencia,
nos lleva al poder que ostentan, de manera
bastante desigual, algunos objetos reales: designan,
detrás de ellos, un espacio mágico; son el indicio
de algo que no son.

JEAN STAROBINSKI

La fotografía de la tapa muestra a una joven vestida a la moda de los años cincuenta (aunque sobre esto puede haber discrepancia), de blanco, con enaguas de puntilla y zapatos chatos. Los ojos entrecerrados miran hacia afuera del cuadro. Ni el vestido ni la pose parecen coincidir demasiado con la estructura de madera sobre cuyo borde está sentada al aire libre. La puesta en relación de la foto con el título, *Memorias de España. 1937* (Garro 1992), subraya la extrañeza. Construidas estas memorias en una relación inestable entre un explícito *entonces* (1937) y el *ahora* de la escritura (probablemente 1986 ó 1987), los desplazamientos de sentido entre ambos momentos atraviesan la cultura del siglo en un espacio disperso: las ciudades españolas en conflicto y ámbitos altamente politizados y sofisticados de México, París y Nueva York enlazados por un proceso autobiográfico de demorada publicación.

Así, como en la lanzadera de una tejedora eficaz, el texto recupera, unos cincuenta años después, los hilos sueltos de la niñez en Puebla, anterior pero no tan lejana al momento de la experiencia de la guerra: un desvío del tradicional viaje iniciático como experiencia del mundo de la juventud dorada latinoamericana. Una escritura en zig zag en la que tiempos, espacios y personajes se cruzan en asociaciones inesperadas y a veces modélicas en relación con los procesos psíquicos por los que se construyen el olvido y el recuerdo estudiados por Freud (1973). Más allá de los vínculos entre la escritura del yo y la Historia o de las disputas del género, con esta lectura me propongo apenas un acercamiento a un texto fascinante, entre otros motivos, por su heterodoxia y el manifiesto desdén hacia las buenas maneras.

La dialéctica entre saber/no saber

La narración se abre con una negación: «Yo nunca había oído hablar de Karl Marx» (Garro 1, 5) que, como muchas otras de las tajantes negativas

que despliega el texto, arrastra de manera casi inevitable formas de autoafirmación. Una proclamada ignorancia se contrapone a un saber de los griegos, los romanos, los franceses, los románticos alemanes y los clásicos españoles aprendidos en la Facultad de Filosofía y Letras y en la casa; a un saber de los modernos T. S. Eliot, André Gide, Joyce, Malraux, Mallarmé, aprendidos con Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y la revista *Contemporáneos*; un saber de Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti y María Teresa León al que accede, junto con la participación en manifestaciones políticas, de la mano de uno u otro amigo. Los círculos del hogar, la academia, la revista cultural y la política, van ampliando, desde lo íntimo a lo público por definición un campo de saberes que aunque esté muy lejos de la insignificancia no incluye todavía a Carlos Marx³⁶.

De allí que la insistencia en construir la narración a partir del sintagma “Yo no sabía” y una variante más recurrente y categórica, “Yo ignoraba”, resulte desde el principio un evidente *locus* retórico asimilable en parte a la “*captatio benevolentiae*”: «intento de seducción del auditorio al que inmediatamente se trata de captar con una prueba de complicidad» (Barthes 67). Como la intensidad en el uso de esta figura retórica varía en virtud de la mayor o menor identificación del discurso con la doxa, y este texto va a quebrantar la arrogancia de más de un saber común, natural y evidente, los modos de la seducción también varían.

En el cruce entre uno de los acontecimientos más relevantes de la primera mitad del siglo, no solo para la cultura hispanoamericana, y una autobiografía que la constituye en testigo privilegiado, el texto de Elena Garro, como, por otra parte el *Diario de Anaís Nin* —que en las *Memorias* se menciona de manera fugaz aunque no innecesaria— se propone engañosamente casi como una crónica social al estilo de las popularizadas en esos años por revistas llamadas *femeninas*. El texto avanza en parte por el entramado de anécdotas, chismes y nombres estelares; la familiaridad y el desparpajo insinúan el torbellino de una danza de hombres célebres y de mujeres bellas. Un juego que vuelve especialmente sugerentes a estas memorias en un momento

³⁶Una lectura postergada hasta 1970 cuando, acusada por el Estado mexicano de ser uno de los jefes de una conjura comunista, decide cumplir una ardua tarea para alcanzar finalmente una revelación irónica: «También descubrí que los marxistas no han leído a Marx ni a los marxistas» (Garro 10, 91).

que, como el actual, busca en los periódicos pero también en el libro, la recuperación de la crónica de lo menudo y lo cotidiano, en general, amable.

Y, sin embargo, el texto se resiste a la banalización por la intensidad de los procedimientos de escritura que escenifica. En su modo de articular pensamientos y sentimientos en torno a la relación entre *saber/no saber*, el segundo término es atribuido a un “yo” que voluntariamente se separa del saber atribuido a “los intelectuales”, a “los escritores”; de ese modo construye una estructura que entrelaza ambos elementos en una tensión tan inestable como la que rige el par entonces/ahora. Aunque el saber de entonces se presente como privado, individual y heterodoxo, el de ahora ratifica las amargas conclusiones a las que una *intelligentsia* desilusionada llegó algunos años o muchos años después, según los casos.

Sin embargo, la tensión entre *entonces* y *ahora* sobre la que se articula el eje *saber y no saber*, nunca es transparente; el tiempo tampoco trae sabiduría. La primera experiencia de la guerra en Barcelona produce rechazo y pánico:

Es difícil olvidar la impresión terrible que me hizo esa ciudad. Era como si una capa de plomo pesara sobre ella, plomo ardiente, pues además hacía mucho calor. Las ramas de los árboles estaban rotas y las calles casi desiertas. El ambiente era pesado, trágico, me dio miedo, nunca había visitado una ciudad como esa [...] no había tropas victoriosas, solo un silencio tristísimo (Garro 2, 13).

«[Octavio Paz] se indignó ante mi estupidez: ‘¡No sé por qué te traje!’ , dijo. Yo tampoco lo sabía, ni lo sé hasta el día de hoy» (Garro 2, 13).

Si el tópico de la modestia se construye en torno a la falta, la ausencia de dominio sobre saberes prestigiosos o eventualmente oportunos, la exagerada insistencia en las desventajas que supone su condición de inexperta, caprichosa, estúpida, “inconsciente” y “pequeñoburguesa”—las dos últimas, modalidades corrientes de la injuria entonces— se revierte en el desarrollo del relato por la superación heroica de esas mismas debilidades. Es como si el énfasis puesto en la dificultad acrecentara una heroicidad escondida a los otros pero revelada por la escritura.

Numerosas anécdotas tematizan el miedo, pero una de ellas, la escena del bombardeo nocturno en la que huye “descalza, con las trenzas sobre la espalda y metida en un camisón de gasa lila muy escotado”, urde un sistema

de imágenes en torno al vestido que se vuelve altamente productivo. Esa misma noche las otras mujeres, que bajan abrochándose las blusas negras, la devuelven escandalizadas a su habitación donde Paz, sin perder la calma, se ata las alpargatas. En otra escena, contigua y casi banal, completa el “sistema de la moda” cuando aparece exigiéndole a Paz que use corbata. Interesa por la nota de humor que introduce pero también porque parece expresiva de una situación de desacomodamiento que entre otros pliegues, pasa por el vestido:

‘¡Vístete como Dios manda! ¡Ponte corbata!’ , le dije a Paz. ‘¿Corbata? ¿Corbata? ¡Tú vas a provocar que me fusilen!’ , contestó Paz. Era una opinión. Vicente Huidobro, Julien Benda, André Chamson, Claude Avelin y hasta el mismo Ilya Ehrenburg usaban corbata (Garro 3, 20).

El no lugar

Otra escena particularmente ridícula acentúa la figura de la incomodidad. En medio de la multitud reunida en Valencia en ocasión de la inauguración del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, se le acerca un hombre “parecido a un duende gordo” quien le pide ayuda porque ha perdido su cigarro. Mientras ambos lo buscan por entre las patas de las mesas, el duende, que resultó ser un músico chileno, le pregunta: «¿Oye, tú quién eres?» [...] ‘¡Nadie!’ , dije» (Garro 2, 14). La imagen de descentramiento, la sensación de estar fuera de lugar se acentúa porque entonces casi ya no tiene nombre. Su respuesta recupera el miedo de Ulises, “Nadie”, en la cueva de Polifemo, pero además su astucia.

La imagen de la cueva de alguna manera viene sugerida también por el tratamiento de las zonas de sombra y de luz que funcionarían más como metáforas que como elementos del mundo natural. Si la figuración por excelencia de la luz es el sol, en el movimiento del texto los espacios luminosos y abiertos se contraponen a los espacios oscuros y cerrados. Algunos personajes como el poeta Luis Cernuda o la narradora parecerían hijos de la luz, mientras que otros, los denominados “martillos categóricos”, los “fantasmones” o los “intermediarios de la cultura” pertenecerían al reino de las tinieblas del cual, en un juego al que no es ajena la dialéctica entre saber y no saber, participan en ocasiones “los intelectuales”.

A través de esas escenas parecería que el relato corrobora la imagen de una figura fuera de foco, en el borde o en los bordes de un espacio de difícil definición (España en 1937). El texto va corrigiendo esa imagen hasta que la protagonista alcanza un descentramiento, un reacomodamiento que se podría ir pautando en relación con las gradaciones de la luminosidad y de las sombras que la narración en su andadura va ahuyentando. El viaje de regreso es un momento fundamental en la edificación de la obra que alienta toda autobiografía; la narradora no solo ha pasado a convertirse en la figura indispensable sino que descubre el sol de Cuba, la alegría y una confianza capaz de soportar lo insoportable:

—¡Octavio, los muelles son giratorios! —le dije asombrada.
—¡Idiota!, es el barco el que maniobra... (Garro 18, 154).

Y, ya en Veracruz, la recuperación de la imagen luminosa y su melancólica puesta en valor en otro contexto: «¡Qué diferencia con los muelles giratorios de La Habana!» (Garro 18, 158). La inflexión implícita sobre la relación niño/adulto, se condensa apenas unas líneas después en la imagen de la madre recibiendo a su hijo en la estación de México: «—¡Ya lo sabía!... Ya lo sabía... que iban a llegar en tercera. ¡Cuántas tonterías hace este hijo mío!... —suspiró Pepita, la madre de Octavio, que muy elegante, vestida de negro y con sus dormilonas de diamantes, estaba guapísima y enojadísima...» (Garro 18, 159). La combinación de la voz propia con la voz de los otros mediante la inclusión de numerosos diálogos —deudora quizás de su vocación por la dramaturgia—, le permite realizar la tensión entre lo individual y lo social y recortar el espacio en el que se confirman la voz, las intuiciones y la escritura.

El ojo que ve y el oído que oye

No solo reconstruye un coro en el que destaca la voz de la joven hermosa que fue, que habría sido o que le hubiera gustado haber sido, sino la mirada de quien para no saber resulta que sabe bastante. Desde saberes dispersos diseña las diferencias no solo de edad sino culturales y de clase que la distinguen en el grupo de intelectuales mexicanos que viaja al Congreso. Si Octavio Paz, Carlos Pellicer y José Mancisidor fueron “invitados”, la condición de “espontáneos” de otros, no será suficiente para establecer jerar-

quías pero servirá para la crítica de actitudes que se despliegan en el escenario español: pequeñas traiciones, odios, desprecios y prejuicios serán minuciosamente recordados en una operación que hace del chisme y del rumor también un estilo de construcción.

Pero, además, el ojo con que los otros miran a los viajeros va señalando diferencias; se reconstruye una mirada que se supone extrañada de las viejecitas tejanas que, en el inicio del viaje, los observan pasar y se recupera una fabulación sobre el grupo atribuida a Juan de la Cabada: «Juan de la Cabada distribuyó los papeles: Gamboa era el mánager [sic], Susana Steel, su compañera, era la forzuda, Revueltas el gordo, Chávez Morado el payaso, Octavio Paz el galán joven, Mancisidor el domador, Juan el trapeceista y yo la caballista» (Garro 1, 8). Un modo de ver que imagina a estos viajeros como un circo en el que la asignación de los papeles sin embargo, no es fija. La *écuyère* que, como en las mejores fantasías, siempre será bella y joven, cumple su rol de niña mimada bajo la mirada severa y la censura del padre-esposo³⁷. Entonces Paz no sería a cabalidad ni todo el tiempo el galán joven aunque Silvestre Revueltas sí será el gordo sucesivamente odiado y entrañable. Entre la caballista y el trapeceista habría una complicidad y Mancisidor, «Manci», el jefe del grupo, quien supo defenderla de los ataques de la ortodoxia (el mánager, la forzuda y el payaso) será salvado de la burla y la ironía reservadas a otros personajes.

Aun cuando la narradora simularía estar plegándose al espacio que le otorga la institución matrimonial y la mirada y la palabra de los otros, a partir de la imagen de la *écuyère* conforma también el rol de independencia y desparpajo que la confirma como constructora de las *Memorias* y en consecuencia como la que finalmente distribuye los roles. Como el niño de la fábula, proclamará no sin malicia, la desnudez del rey. Una construcción que corrobora finalmente el lugar retórico adoptado quizá tras los pasos de Juana de Asbaje: una relación entre saber/no saber que se constituye en la serie que liga los diversos niveles de la memoria.

Cuando ser comunista era dramático

Aunque quizá nunca haya dejado de serlo, la memoria de Elena Garro opera sobre la dramaticidad de entonces casi sin respiro; su gesto encierra algo más que capricho, malevolencia o eventualmente, venganza.

³⁷Una mirada muy cercana a la de Pablo, el marido de la protagonista en «La culpa es de los tlaxcaltecas» (Garro, 1964).

Desde una perspectiva desencantada, pone en crisis tradiciones y devalúa héroes, pero sobre todo se re-presenta animada por un espíritu de justicia y de misericordia hacia los derrotados: las mujeres, los niños y los campesinos del pueblo español que pasan hambre, los heridos sin esperanza, las ciudades tristes bajo la metralla, los poetas pobres.

Proclama que una parte de su aprendizaje consiste en el descubrimiento de que entre los comunistas también hay ricos y pobres, así como hay comunistas aburridos y comunistas divertidos aunque los intelectuales parecen en general bastante aburridos sean o no comunistas: «Estos intelectuales ni bailan ni duermen». También, y quizá en esto resida el carácter dramático del relato, en España hay comunistas que persiguen a otros comunistas. El episodio en el que Paz lee en un teatro de Barcelona su poema «¡No pasarán!» dedicado a Juan Bosch, el camarada muerto en el ardiente amanecer del mundo», «ante un Juan Bosch inexplicablemente resucitado y huyendo de la persecución desatada contra el POUM, le contagia su congoja y la llena de «una ira inexplicable» (Garro 4, 35), precisamente porque es inexplicada: «Paz estaba muy angustiado, pero fue inútil que le preguntara por qué era tan grave ser del POUM».

La sombra del silencio o de las palabras dichas a medias, se cierne sobre los intelectuales quienes parecen estar inmersos en misterios si no insondables, peligrosos, que afectan a España y que permanentemente inducen a la perplejidad acerca de la URSS, «ese país en el que se jugaba la suerte del mundo» según creían, no sin razón (todo hay que decirlo), Paz y muchos con él (Garro 15, 126).

Los intelectuales eran tan misteriosos que me habían hundido en la confusión. No eran claros como Cervantes o como Pepe Bergamín que hacía frases brillantes, o Cernuda que permanecía plácido en la playa, o Miguel Hernández que hablaba de Josefina. Los demás eran personajes raros y hablaban un idioma inconexo y siempre tenían un secreto que guardar. Los mexicanos teníamos una gran desventaja: Trotski vivía en México y eso los ponía pensativos y desconfiados (Garro 7, 57).

El ambiente conspirativo en medio de la guerra, las acusaciones de espionaje a los periodistas enviados a investigar la muerte de Andrés Nin, la

presencia de asesores soviéticos en el frente republicano, el miedo a la cheka, la política de desapariciones en España, las purgas en la Unión Soviética de las que todos hablan «en voz baja y en clave» (Garro 2, 11), y un clima paranoico parece constitutivo del espacio que crean las *Memorias*. Es como si no hubiera lugar para el heroísmo, la sensatez o la bondad excepto en las figuras populares: los campesinos que les ofrecen protección y comida bajo el bombardeo de los Junkers o los desconocidos milicianos como el que se le acerca casi de puntillas en el frío de la noche y la cubre con su capote: «Nunca olvidé ese gesto y ni siquiera recuerdo el nombre del muchacho» (Garro 9, 77). En medio de la fiesta de nombres, el olvido connotaría la juventud pero, sobre todo, una generosidad genérica del pueblo español muy superior a la de muchos de los individuos brillantes que constelan el relato.

En otra escena característica del clima opresivo en que se cruzan los saberes, en Madrid una noche se reúnen los delegados en un sótano para discutir una propuesta de declaración contra André Gide atribuida a Mancisidor. La defensa encendida de Gide por parte de Malraux y de Jef Last, las palabras que musita José Bergamín y el silencio de la protagonista de las *Memorias*, casi una espía («yo no dije a nadie lo que había oído»), culmina con una afirmación de saber: «Recordé que Gide había escrito un famoso librito, *Retour de l'URSS*, en el que criticaba al sistema soviético y entendí por qué Mancisidor quería hacer una declaración en contra de él. Fue casi lo único que entendí en el Congreso» (Garro 4, 23)³⁸.

Las rivalidades son terribles

A través de la reconstrucción de detalles nimios y por senderos caprichosos que no siguen una lógica ni una cronología estrictas, aunque el resultado final sea el de un orden y un sentido, en las *Memorias* podría llegar a leerse, como una de las figuras escondidas en el envés, una historia atípica de la literatura hispanoamericana lograda por el despliegue de rasgos biográficos que aunque no siempre resulten sorprendentes, destellan entre otros motivos por la malicia del dibujo.

³⁸La cita del título en francés y con seguridad la lectura en la lengua original del polémico libro de Gide, *Retour de la U. R. S. S.* de 1936, cuya traducción por la editorial Sur en Buenos Aires ya había alcanzado el mismo año la duodécima edición, desmiente una vez más la ficción de la ignorancia que parece constitutiva del relato.

Se ríe arteramente de muchos intelectuales que hoy son próceres de la cultura continental –y que ya lo eran en el momento probable de escritura de las *Memorias*–; llama a Juan Marinello, quizá con afecto, “Martineño”, recuerda a Carpentier “muy flaco y muy joven”, cuando ya no era ni lo uno ni lo otro, viviendo en uno de los barrios más elegantes de París y a Pablo Neruda con verdadera inquina: «Yo había leído *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y esa noche comprobé su parecido con los tangos de Gardel... ¡Qué diferencia con Garcilaso! Juan Ramón escribió un artículo en el que decía: ‘La poesía lugonesca y nerudona...’» (Garro 1,10). Tanta aversión, además de fundarse en motivos estéticos, recupera un disgusto sin atenuantes por supuestas actitudes abusivas de Neruda y, sobre todo, por los chismes que inventa contra Huidobro y los intentos de discriminarlo al punto que habría tratado de impedir que los otros delegados le hablaran –otra forma de la injuria propia de la época–, mientras que Pellicer, por el contrario, al tiempo que se proclama independiente y católico lo llama “el Gran Huidobro”.

Un tema recurrente en las *Memorias* es la “manía” que Neruda le tenía a César Vallejo. En opinión de Bergamín, “La Chirimoya” (apodo con el que se refería a Neruda y que Garro paladea), habría actuado por pura envidia: «¿No recuerdas que era muy envidioso? Y como los dos eran poetas de América, pues no se lo perdonaba, sobre todo que Vallejo era mucho mejor poeta que él, ¡‘La Chirimoya’ no era tonta y lo sabía...!’» (Garro 16, 139). Admira la estética de Vallejo y su bondad, lamenta la situación de precariedad en que viven el poeta y su mujer Georgette: «Los mayores conocían a fondo el drama de Vallejo pero preferían el mutismo y hacerle el vacío». Atribuye al poder de Neruda la capacidad de hundir a Vallejo en la desgracia: «Su muerte me produjo una impresión extraña. Los comunistas tenían razón: unos eran demasiado ricos y otros demasiado pobres, y esto se daba entre los propios comunistas» (Garro 16, 140).

En ese cruce de estéticas y de políticas, es notable la ironía hacia la URSS en el episodio en el que Alejo Carpentier guía a los viajeros en la Exposición de París; lo muestra como un oficiante ante la estatuaría soviética y la “maquinaria aburrida” pero, sobre todo, ante «un mapa de Rusia hecho de jade, diamantes, esmeraldas, rubíes, perlas y oro. El mapa era una joya deslumbradora. “Las joyas son para el pueblo”, me dijo Alejo. «¿Ah, como en la Iglesia!», contesté» (Garro 2, 11).

Es como si la sociabilidad en París desatara una máquina de narrar mucho más movida y en la que el espacio del chisme, de las anécdotas más o menos ligeras se abre también a una maledicencia que nunca es gratuita; podría decirse más bien que se constituye en sistema. De ese modo, mientras Marinello y Mancisidor pueden estar tristes porque no los han nombrado “presidentes de algo”, Guillén estará siempre contento y cuando Ballagas se burla de “Balada de los dos abuelos” y se pregunta “cuál fue la abuela blanca de Guillén”, Pellicer le responde con dureza: “Me parece, compañero, que hoy se ha puesto demasiado talco en la cara [...]”. Un duelo verbal en el que la cita desviada de “abuela” a “abuelo” en el poema de Nicolás Guillén, se proyecta en el contexto más allá de un mero error de atribución masculino/femenino: «Emilio Ballagas enrojeció y se hizo un silencio embarazoso. En efecto, Ballagas pertenecía a los cubanos bien vestidos, peinados con esmero y perfumados. En ese tiempo los cubanos eran conocidos por su afecto a la coquetería masculina [...]» (Garro 17, 147). Es a todas luces un párrafo equívoco no por el lado de la rivalidad estética entre los dos poetas cubanos, sino por una doble imputación implícita en la reacción de Pellicer: al racismo, por un lado y, probablemente, por otro, a la escondida homosexualidad de Ballagas. Si bien la narradora, tan locuaz otras veces, se silencia, la inclusión de la escena está mostrando que el tratamiento del sexo transita zonas de ambigüedad.

Una palabra indecente

Las menciones a la sexualidad son escasas: un chiste que juega en el nivel del significante en torno al nombre de un ministro impulsor de la educación sexual en las escuelas de México, el relato de las fiestas de los surrealistas en la casa de Robert Desnos (decorada con “objetos horribles, que ‘ellos’ llamaban ‘eróticos’”) a la que llegan invitados por Carpentier y en la que se exhiben actitudes vanguardistas, y una discusión reveladora por lo menos de la confusión existente en relación con la homosexualidad; un “misterio” que contabiliza entre las contradicciones que esos intelectuales se plantean pero no logran resolver.

Cada uno de los episodios que narra culmina de maneras quizás inesperadas pero siempre represivas (los maestros mexicanos encargados de brindar educación sexual son desorejados por los padres indignados de que en la escuela se enseñen indecencias a sus hijas e hijos). En las fiestas donde

«[s]e bailaba a media luz, [y] solo se hablaba de sexo, palabra indudablemente indecente» (Garro 16, 136), es donde registra por primera vez la palabra «voyeur» y en la que se le explican minuciosamente las prácticas clandestinas de «voyeurismo» que se cumplirían en los hoteles de París. Responde con un gesto más que defensivo: apaga todas las luces de su habitación cuando se acuesta. La discusión sobre la homosexualidad entre los intelectuales, es por lo demás característica del sistema de asociaciones que despliega el texto y que en la ocasión anuda y potencia en torno a conceptos más o menos abstractos: las contradicciones del capitalismo, las de los intelectuales, las del socialismo; un encadenamiento de problemas para los que las respuestas resultan insuficientes y que, como consecuencia, anula de manera autoritaria sus preguntas y sus objeciones.

«¿Callar? ¿Y qué significa la libertad de expresión?» Ese término me gustaba, era como en mi casa, pero diferente...si estaba condenada al silencio tenía derecho a exigir silencio y quedar libre del ruido de sus palabras. ¡Eso no! Debía escuchar sus discusiones, que no eran discusiones ya que todos estaban de acuerdo [...] (Garro 10, 89).

Una revancha melancólica

En la sociedad brillante de los intelectuales de París incorpora a *Guernica* y sibilinamente subraya que el cuadro le fue encargado y pagado a Picasso por don Luis Araquistáin embajador de la República en París; tampoco se priva del sacrilegio de opinar que ese verdadero icono de la izquierda y de indudable carga simbólica, le «pareció hecho con recortes de periódicos» (Garro 2, 11). Los mismos personajes que nunca son mostrados en las sesiones públicas del Congreso, aparecen disfrazados con la ropa de los duques de Heredia Spínola en el palacio expropiado para el funcionamiento de la Casa de la Cultura en Madrid. Es como si el texto reafirmara su convicción de que esos intelectuales no tienen relación ni con el pueblo español, ni con los poetas pobres como César Vallejo o Miguel Hernández o como Antonio Machado y su madre:

¡Dios mío!, los dos parecían muy pobres, muy abandonados, muy fuera de lugar. [...] [Ella] [e]ra una pequeña figura goyesca, con su falda acampanada hasta los tobillos, su blusa negra de manga

larga y su pañoleta bien colocada sobre la cabeza y, para mí, la madre de los Machado quedó como la imagen de España, a la que todos iban a fisgar, a comentar, para luego decir: «Yo la he visto...» y después ¡nada! (Garro 13, 113-114).

Ambas escenas son expresivas de una de las fracturas a través de las cuales se realiza el aprendizaje que narra el recorrido de las *Memorias* y recuperan también una relación compleja con el vestido presente ya en las primeras páginas (y, ¿por qué no? en la fotografía reproducida en la cubierta del libro); tanto en la fiesta de los intelectuales disfrazados (Alberti de cocher, María Teresa con un traje de época), relatada sin énfasis e incluso con melancolía, como en la imagen de los Machado que luego “murieron caminando en la huida”, la ropa se carga de sentidos. La inconveniencia del camisón lila en la escena del bombardeo en Barcelona se ha modificado cuando finalmente parten de España; entonces se pone unos pantalones “pues siempre los usé”, una tricota que le presta León Felipe y “una boina española, como me la colocaba mi padre cuando íbamos a los títeres”. No quiere contradecir la imagen errada de los últimos milicianos que la confunden con un muchacho porque, dice, es superior a todo un sentimiento que comparte con León Felipe: «—Me duele España, chiquilla, me duele...» También a mí me dolía» (Garro 14, 117).

En un texto completamente diferente, María Zambrano también recuerda el antiguo palacio de Heredia Spínola, las reuniones de la Alianza de Intelectuales Antifascistas que allí se realizaban y los cuidados brindados a la magnífica Biblioteca. Un recuerdo recoleto que no recupera bailes de disfraces sino la entrega febril a un arduo trabajo intelectual, uno de cuyos frutos es *El Mono Azul*: «pequeña hoja volandera, donde íbamos imprimiendo nuestras emociones y nuestros pensamientos de las horas de congojas y esperanzas» (Zambrano 1998). Quizás no estuviera de más recordar que el «mono azul» más allá de imprevisibles connotaciones surrealistas, es la ropa de trabajo de los obreros y que en algún momento también se convirtió en moda.

Es posible, por otra parte, que la apelación a la imagen de María Zambrano funcione como ese modo de memoria oblicua que tiñe toda la trama y que aquí podría leerse como una mirada sobre la propia vejez en la medida que la relación entre *entonces* y ahora se dobla también sobre el cruce tópico entre juventud y vejez. *Entonces*, María Zambrano en su primera aparición

es una mujer moderna, elegante, sofisticada y amable, «Ahora nadie la recuerda o solo hablan de sus gatos...» (Garro 4, 24; énfasis mío). Si la condición de la escritura de memorias es el ocio y si son siempre, según Georges Gusdorf (1991), una revancha sobre la historia, se podría decir que, en todo caso, el desquite que se propone Elena Garro está atravesado por la melancolía; la suya sería una revancha melancólica.

La máquina de la memoria

Estas *Memorias*, como cualquier otro acto de escritura, modulan un conjunto de estrategias textuales cuyo movimiento he tratado de seguir sin encerrarlo en esquemas preconcebidos ni en fórmulas de aplicación en parte por un criterio crítico pero también por la dificultad implícita en la reflexión sobre un texto que pretende, en palabras de Sylvia Molloy, «realizar lo imposible» (1996 11): narrar la historia de un yo que solo existiendo en el presente de su enunciación pretende recuperar el pasado. Las estrategias habituales de escritura se violentan y el recuerdo apela a procedimientos que tienen algo o mucho de compensatorio: fantasías, asociaciones y sentimientos.

Una de las ilusiones a la que recurre casi obsesivamente re-produce las expresiones de admiración que despierta en hombres, mujeres y hasta niños el reconocimiento de su peculiar belleza rubia: contabiliza (cuenta) gestos tan extravagantes como el de André Malraux llamándola “Angelito” y poniéndole en la cabeza una peineta con tres pequeñas esferas azules, o el del soldado ruso que le regala una muñeca, o el del batallón en el frente que la designa su madrina mientras uno de sus jefes, el temible pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, le canta con intención “Tengo una muñeca vestida de azul” (una canción en la que el significante muñeca se cruza con el significante de color que es el de su vestido). El homenaje estaría operando así como compensación de una situación de desacomodamiento, *entonces*, y de una pérdida, *ahora*.

Otro procedimiento es el de las asociaciones de sentido como, por ejemplo, la lógica que rige el encadenamiento de los nombres propios, tan importantes en la construcción de esta textualidad. La evocación de María Zambrano: «Una señora vestida de negro, con el cabello cortado a ‘la garçon’ y fumando una boquilla larga [...]», funciona como disparador de otras evocaciones que constituyen una serie: María Zambrano - Ortega y Gasset

- Julián Marías - José Bergamín - Victoria Ocampo - Adolfo Bioy Casares. Aunque la lógica nuclear de la serie es la guerra de España, de pronto se produce más que una ruptura, un punto de flexión: Bioy Casares ingresa porque sí (o no tanto, si se recuerda el sonado romance entre ambos), pero también por el lado de su parentesco con Victoria Ocampo y le sirve además para expresar su molestia por una observación de María Zambrano que quizá en su momento calló pero que ahora dice: «En el café de Pont Royal, en París, cuando le presenté a Adolfo Bioy Casares, me enfadé con ella porque no le gustó ‘Ese señorito literato’» (Garro 4, 24).

El escenario en el que se dispara el mecanismo asociativo puede coincidir con espacios que el recuerdo privilegia por su luminosidad: el comedor del hotel Victoria en el que también se escenifica el episodio con Malraux. A veces no se trata tanto de un espacio físico como de escritura; el nombre y la figura luminosa de María Zambrano parecen surgir del vacío tipográfico que se crea después del diálogo sobre la exclusión de Gide en un sótano penumbroso.

Los sentimientos de miedo, frustración, desacomodamiento, desconcierto o ira se constituyen como una estructura que alcanza gran complejidad por su capacidad de enlazar sentimientos y saberes individuales y sociales en perpetua tensión. La inestabilidad, las contradicciones y ambigüedades en que se desenvuelve el relato del yo que quiere constituirse en escritura, acechan a la crítica que participa de una incertidumbre semejante. En palabras de Sylvia Molloy, «La incertidumbre de ser se convierte en incertidumbre de ser en (y para) la literatura» (12).

La escenificación del acto de escritura

La escenificación del acto de escritura, escribo que escribo, parece inherente a la retórica de la autobiografía, a una textualidad consciente del ademán cultural que realiza; en algunos textos como los diarios de guerra, la escena tematiza fuertemente el riesgo: se escribe en la incomodidad, el barro, el ruido, los insectos, el peligro. Aunque las *Memorias de Elena Garro* proponen otro gesto, no deja de ser sugerente que la escenificación de la escritura como acto se condense en el momento en que el grupo realiza el viaje al frente. En las condiciones de riesgo de un terreno peligroso en un frente móvil y cambiante casi por horas, por primera vez re-presenta la actividad de escritura como propia:

Yo llevaba un cuaderno y le escribía recados a Juan [de la Cabada] que él contestaba también por escrito. Así surgió «El romance del queso de bola que rueda por la Mancha». Yo hacía un verso y Juan el otro y nos partíamos de risa [...] Adelante, Octavio y Play Beltrán preguntaban de cuando en cuando: «¿De qué se ríen?», y escondíamos el cuaderno, mientras el inocente Silvestre continuaba roncando (Garro 8, 62-63).

En una escena relativamente tardía en el recuento que son las Memorias, por primera vez se asigna un lugar en el espacio de la creación que parecía reservado a una zona exclusivamente masculina (el poema de Paz, “No pasarán”, el cuento de Juan de la Cabada y la música de Silvestre Revueltas). Ahora participa de la escritura en un cuaderno que le pertenece y que “lleva”, un verbo que puede leerse en el doble sentido de portar consigo (casi eventual) y también en el de seguir algo (la permanencia), y que como toda actividad verdaderamente seria se presenta como un juego y que también como todo juego que merezca la pena, es secreto, inquietante y pasible de censura:

«Con los saltos del auto, la escritura era más bien «endemoniada» y luego, «los versos se volvieron violentos»» (Garro 8, 63 y 64). La figura de la censura ya había sido ejercida por Paz sobre sus cartas, pero aquí, en el momento en que más se exhibe, en el interior de un género que hace de la exposición pública un arte, es cuando más se esconde. Así como la autocensura se ejerce sobre zonas del texto que rozan la sexualidad, aquí el silencio opera sobre lo más entrañable que no se confiesa, la escritura como una actividad deseada pero además deseante. Se escribe un romance, un romance secreto entre Juan de la Cabada y ella (el trapequista y la caballista); es casi la culminación, al promediar el texto de las *Memorias*, de la apropiación de saberes conscientemente heterodoxos y subjetivos: elecciones personales, estéticas y políticas muy a contrapelo de la pretendida ortodoxia y objetividad de los lenguajes cifrados.

Buenos Aires
1 de octubre de 2010

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica* [1970]. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración” [1979]. Ángel G. Loureiro (coordinador). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos, 1991.
- Freud, Sigmund. “Recuerdo, repetición y elaboración” [1914], *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- Garro, Elena. *Memorias de España*. 1937. México: Siglo XXI, 1992.
- _____. *La semana de colores* (Cuentos). Xalapa, México D. F., Universidad Veracruzana, 1964.
- Gide, André. *Defensa de la Cultura*. Discurso pronunciado en el Congreso Internacional de Escritores de París el 22 de junio de 1935. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Seguida de un comentario y dos cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja. Facsímil de la edición de José Bergamín en 1936. Introducción de Francisco Caudet. Madrid: Ediciones de la Torre, 1981.
- _____. *Regreso de la U.R.S.S.*, Buenos Aires: Sur, 1936. Traducción directa de Rubén Darío (hijo). Prólogo de Victoria Ocampo: «Al lector», 1936.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía” [1948]. Ángel G. Loureiro (coordinador), *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos, 1991.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* [1991]. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Schneider, Luis Mario. *Inteligencia y guerra civil española. II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* (1937). Barcelona: Editorial Laia, 1978.
- Smith, Sidonie. “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres” [1987]. Ángel G. Loureiro (coordinador). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos, 1991.
- Starobinski, Jean. *El ojo vivo* [1961-1999], Valladolid: Cuatro Ediciones, 2002.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura* [1977]. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

Zambrano, María. “La Alianza de los Intelectuales Antifascistas”, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.