

Virginia Hernández Reta

**LAS PEQUEÑAS MUJERES DE ELENA GARRO:
LA MIRADA INFANTIL EN LA SEMANA DE COLORES**

Dissertação de Mestrado

Área de Pós-Graduação em Língua Espanhola e

Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do

Departamento de Letras Modernas da

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da

Universidade de São Paulo

Orientadora: Prof. Dra. Valeria De Marco

São Paulo

2001

**HERNANDEZ RETA, V.
2001**

AGRADECIMIENTOS

Hay tantas personas a quienes debo agradecer este trabajo, que en realidad me sorprende llamarlo mío.

Gracias en primer lugar a Valeria, que creyó en mí incondicionalmente y que, con su apoyo, amistad y cariño, me dio mucho más de lo que imagina.

Gracias a Luiza, sin cuya eterna sonrisa y entusiasmo jamás hubiera siquiera acabado la posgraduación.

A Adriana, por sus consejos y toda su ayuda en los trámites burocráticos.

A toda la "turma", en quien encontré un pequeño hogar a la distancia.

A Saed, mi mejor e inmejorable escucha, sin cuyo apoyo, consejos, críticas y bromas estos años de trabajo no hubieran sido tan placenteros.

A mi madre, mi hermana y todas las mujeres que dejaron de hacer sus cosas para que yo hiciera las mías.

A Lilia, que guió mis primeros pasos atrás de Elena Garro.

A Ivonne, entrañable compañera de bibliotecas.

A Adrian, mi querido patrocinador.

A mis pequeños hijos y a su enorme paciencia.

A mi familia a quien atormenté con mis tropiezos y mis avances.

A los amigos que resolvieron con estoica templanza mis dudas en redacción, contenido e inclusive uso de la computadora.

A los que me acompañaron en estos cuatro años e hicieron posible realizar una meta que tantas veces vi lejana.

A Dios por estos años "sabáticos".

A todos, muchas gracias.

RESUMO

A obra de Elena Garro foi estudada por um número relativamente pequeno de críticos e estes têm concentrado esforços em analisar especialmente a dramaturgia e o romance. No entanto, muito pouco se escreveu, até o momento, sobre os contos da autora, que constituem uma das partes mais reveladoras de sua produção. Observe-se que nada se disse sobre as meninas desses contos, essas fascinantes protagonistas, alter ego da escritora.

Apresentamos aqui uma análise dos seis contos de La semana de colores que têm como protagonistas duas meninas especialmente significativas nesta obra. Para tanto, o estudo propõe uma interpretação própria e um diálogo como os breves comentários críticos existentes sobre os contos.

No nosso ponto de vista, este estudo demonstra que é a través do olhar infantil que a autora se expande. Nas "pequenas mulheres" de Elena Garro pode-se encontrar a gênese de seu tão complexo mundo literário.

RESUMEN

La obra de Elena Garro ha sido analizada por un grupo relativamente pequeño de investigadores que han centrado sus esfuerzos en desmenuzar la novelística y dramaturgia de la autora. Muy poco se ha escrito, en cambio, sobre sus cuentos, una de las partes más interesantes y reveladoras de su literatura. En específico, nada se ha dicho de las niñas de sus relatos, esas fascinantes protagonistas, alter ego de la escritora.

Presentamos aquí un análisis que incluye tanto interpretaciones propias como comparaciones entre las breves acotaciones de otros investigadores al respecto de los seis cuentos que tienen como personajes a estas dos niñas tan significativas en el volumen La semana de colores.

A nuestro parecer, este estudio presenta argumentos para sustentar la idea de que es en sus "pequeñas mujeres" que puede encontrarse la génesis de un mundo literario tan complejo como el de Elena Garro.

ÍNDICE

| | |
|---|--------|
| 1. INTRODUCCIÓN | p. 5 |
| 2. ELENA GARRO: ESA DESCONOCIDA | |
| 2.1. Vida y obra | p. 7 |
| 2.2. La obra de Elena Garro en el contexto nacional | p. 22 |
| 2.3. <u>La semana de colores</u> y las constantes garrianas | p. 28 |
| 3. LAS "PEQUEÑAS MUJERES" DE ELENA GARRO | |
| 3.1. Contemplando a un niño | p. 40 |
| 3.2. Las niñas de <u>La semana de colores</u> | p. 48 |
| 4. EL PARAÍSO PERDIDO | |
| 4.1. "La semana de colores" | p. 60 |
| 4.2. "El día que fuimos perros" | p. 88 |
| 4.3. "Antes de la Guerra de Troya" | p. 104 |
| 4.4. "El robo de Tiztla" | p. 120 |
| 4.5. "El Duende" | p. 132 |
| 4.6. "Nuestras vidas son los ríos" | p. 146 |
| 5. PALABRAS FINALES | p. 163 |
| 6. BIBLIOGRAFÍA | |
| 6.1. De Elena Garro | p. 166 |
| 6.2. Sobre Elena Garro | p. 168 |
| 6.3. General | p. 174 |
| 7. APÉNDICE | p. I |

1. INTRODUCCIÓN

Difícilmente se puede encontrar, de entre las escritoras mexicanas de este siglo, una en la que biografía y bibliografía se complementen, se contradigan o finalmente, se contaminen tanto como en el caso de Elena Garro.

Estudiar a Garro se vuelve un reto porque exige una imparcialidad que difícilmente han logrado tanto críticos como lectores. A la escritora se le conoce con muchos etiquetas: ex-esposa de Octavio Paz, imitadora -cuando no plagiaria- de Pedro Páramo, o en contraste la "Rufo femenina", supuesta delatora de intelectuales en el movimiento estudiantil del '68, espléndida dramaturga...

En realidad la obra de Elena Garro está llena de espacios en blanco -o negro- y de entrelíneas; su vida, plagada de inexactitudes cronológicas y episodios escandalosos -desde su divorcio de Paz y un autoexilio que duró 20 años hasta su tangencial mención en el caso Kennedy.

Para quien intente una biografía de la escritora, el caso es arduo, agotador y, como todo misterio, insalvable. Para quienes preferimos su literatura -conscientes de que no puede juzgarse vida por obra o viceversa, aunque ambas sean vasos comunicantes- el camino es quizá menos escabroso.

Sin embargo, el lugar de Elena Garro en antologías e historias de la literatura nacional sigue estando estigmatizado, satanizado, indefinido. Nadie es profeta en su tierra, por lo que no extraña que la autora goce de mayor reconocimiento en el exterior que en México y que gran cantidad de artículos y estudios sobre su obra estén publicados fuera del país. Afortunadamente, su obra está ahí, rica y siempre abierta a nuevas lecturas.

Este trabajo se propone precisamente eso, hacer una lectura diferente de una de las obras más reconocidas por la crítica y, paradójicamente, menos estudiadas por los académicos: La semana de colores. Éste, su primer volumen de cuentos, fue publicado en 1964 y desde entonces ha sido motivo de una curiosidad dispersa.

El criterio de selección para centramos en seis de los trece cuentos¹ del volumen fue la relevancia de los personajes infantiles ya que, en nuestra visión, resultan las figuras

¹ Así la calificó en múltiples ocasiones la escritora Elena Poniatowska, tal como lo citan Miryam Audifred y Antonio Beltrán en "El legado de los amigos", in Reforma, 23 de agosto, 1998. p. 1C.

² La edición de la que están tomadas las citas de nuestro trabajo es la publicada por Grijalbo en 1987. La primera edición de La semana de colores estuvo conformada solamente por once cuentos. Los relatos "Nuestras vidas son los ríos" y "Era Mercurio" se publicaron por separado (en 1963 el primero y sin fecha el segundo). Ésta, la edición veracruzana del volumen, estaba además ilustrada con los dibujos de Leticia Tarrago, los cuales se incluyen en el análisis de los cuentos correspondientes.

más atractivas de la obra garriana. Eva y Leli plasman toda la contradicción y el siniestro milagro del mundo infantil. En última instancia, junto con los otros -pocos- niños del teatro y novela de Garro, configuran la visión "vital" de la escritora: la infancia como un paraíso perdido, como un reducto de nostalgia o añoranza, como la única etapa donde el pensamiento mágico está justificado, aunque este Edén mítico incluya una imagen no del todo ideal y nunca exenta del extrañamiento, de la muerte, del desequilibrio. Así, en los cuentos de La Semana de colores, la infancia parece estar representada, paradójicamente, como un lejano paraíso de inocencia que tiene el poder de revelar las contradicciones del universo adulto, del mundo de la experiencia.

Para introducir este análisis resultará interesante conocer la misma infancia y madurez de Elena Garro, dibujadas en el siguiente apartado, al igual que hacer un rápido recorrido por su obra, siguiendo siempre el hilo conductor que constituyen sus niños -tema que se aborda en el tercer capítulo-. Finalmente, en el cuarto capítulo analizaremos los seis cuentos de La semana de colores, donde Leli y Eva inician al lector en su mundo maravilloso.

En nuestra búsqueda nos apoyaremos en estudios sobre el cuento, siempre teniendo en mente las ideas clásicas que al respecto establecieron Poe y Cortázar. Retomaremos algunas nociones de teóricos del formalismo ruso sobre el personaje, el tiempo, el espacio y el narrador e incursionaremos también en la estructura del simbolismo infantil en Freud y Piaget. Hemos reunido este material con la finalidad de iniciar un ejercicio de lectura. El esfuerzo está encaminado a construir una interpretación lo más abierta posible.

La nuestra, por supuesto, no pretende ser una lectura definitiva, ni definitoria, más bien complementaria en este esfuerzo por valorar a dos extraordinarios personajes de la literatura mexicana a quienes no se les ha hecho justicia. Porque, en realidad, Eva y Leli son símbolo de una infancia compartida y, de una manera nada tradicional, representan el niño que todos fuimos y pudiéramos llegar a ser.

2. ELENA GARRO: ESA DESCONOCIDA

2.1. Vida y obra

(...) 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 tenga."¹

La vida de Elena Garro es una historia llena de subjetividades, o quizá también, una subjetividad llena de historias. Esposa y ex-esposa de Octavio Paz, escritora independiente, cuentista considerada pionera del "realismo mágico" en México, extranjera en la España pre-franquista, Elena Garro recorrió casi todas las tentaciones literarias: cuento, novela, teatro, ensayo... También viajó por más de un estilo: de lo maravilloso en La semana de colores a lo anecdótico en Memorias de España 1937. Por su increíble capacidad para mezclar vida y obra, conocer la biografía de Garro ayuda a recorrer su ficción.

Elena Garro nace en Puebla por mera casualidad. Cuentan que su madre se casó con un español y que, ya embarazada, vino a México a visitar a una hermana. De milagro, se dice, no dio a luz en el barco². La escritora nació en la provincia mexicana el 11 de diciembre de 1917, aunque muchas fuentes citan el año de 1920.³ Según familiares, el padre de Elena Garro no estuvo en México para el nacimiento y, por eso, no fue sino hasta que llegó -en 1920- que por fin la registraron.

De padre español y madre mexicana, la confrontación de culturas será uno de los temas obsesivos en su literatura⁴. En su vida misma, Elena Garro siempre se enfrentó a la terrible soledad de ser extranjera en todas partes. Ya desde su infancia la escritora se encuentra rodeada de contrastes: por un lado, historias de revolucionarios mexicanos y conversaciones de criadas en la cocina, y por otro, lecciones de teosofía⁵

¹ Elena Garro. Los recuerdos del provenir. p. 11.

² Gloria Prado, sobrina de Elena Garro y Doctora en Letras, habla al respecto en la entrevista que aparece en el Apéndice. p. II.

³ La confusión en la fecha se explica también por su casamiento con Octavio Paz, ya que en el momento Elena Garro era menor de edad y -según sus propias palabras- debieron cambiar la fecha de su nacimiento para hacer válido el matrimonio.

⁴ Gloria Prado establece que el hecho de que su madre fuera mexicana fue un motivo de velada molestia para la escritora. Apéndice. p. VI.

⁵ Gloria Prado explica que el padre de Elena Garro no era cristiano practicante y, aunque en la obra de la escritora se le describe como monárquico, la investigadora opina que es muy probable que Garro se haya

y lecturas de los clásicos españoles. Y es esta literatura, la del Siglo de Oro español, la que más impresiona a Elena Garro, la que introduce a la escritora en el deslumbrante mundo de la imaginación, donde -ella misma dirá más tarde- se puede vivir una realidad más rica que la cotidiana. Obsesionada por la erosión del tiempo en el hombre, Elena Garro consideraba indispensable un "baño diario" en la inagotable fantasía de los clásicos españoles para todo aquél que quisiera permanecer eternamente joven.⁶

Desde ese momento la literatura será su oasis: "Abrir un libro es entrar en otra dimensión. Si no existieran, me hubiera suicidado."⁷ Su madre leía todo el tiempo y, quizá por esa falta de figura materna, Garro la considerara más como una hermana⁸. La imagen de la madre terrible en su obra, no viene -según decía- de su propia madre, sino de otras mujeres que la rodearon -probablemente su suegra.

La familia de Elena Garro no era, entonces, tradicional, ni para la época, ni para la conservadora provincia mexicana:

"Mis padres (...) dos personas que vivieron siempre fuera de la realidad, dos fracasados (...) sólo les gustaba leer y a sus hijos no nos gustaba comer (...) Ellos me enseñaron la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, el baile, la música, el orientalismo, el misticismo, el desdén por el dinero (...) Mientras viví con ellos sólo lloré por Cristo y por Sócrates, el domingo en que bebí la cicuta (...)"⁹

Hija de José Antonio Garro y Esperanza Navarro, la escritora fue la segunda de cuatro hijos: Devaki, la mayor, Antonio y Estrellita. Elena Garro vive su infancia en Iguala, escenario de Los recuerdos del porvenir y la mayoría de los cuentos de La semana de colores. Aunque ella nació al finalizar la Revolución Mexicana, ésta y la Guerra Cristera¹⁰ fueron dos momentos históricos que marcaron su vida, algunas de sus obras y todas sus convicciones políticas. En su correspondencia con el escritor Emmanuel Carballo¹¹, Elena recuerda haber visto en el padre Pro a su héroe y en el presidente Plutarco Elías Calles a su gran enemigo. Desde ese momento, sintió una ambigua atracción por el poder y un abierto repudio por el autoritarismo.

formado bajo una mezcla de cristianismo y teosofía, filosofías heredadas tanto de su padre como del mismo abuelo. Apéndice. p. V.

⁶ Elena Garro apud Catherine Larson. "Recollection of plays to come: Time in the Theatre of Elena Garro" in Latin American Theatre Review, primavera, 1989, pp. 12-13.

⁷ Elena Garro apud Miryam Audiffred y Antonio Beltrán. "Frases en el tiempo" in Reforma, 23 de agosto, 1988, p. 1C.

⁸ Así lo establece Michèle Muncy en su artículo "The Author Speaks..." in Anita Stoll (ed.). A Different Reality, p. 26.

⁹ Elena Garro. "Carta a Emmanuel Carballo, del 29 de marzo de 1980" in Emmanuel Carballo. Protagonistas de literatura mexicana, p. 495.

¹⁰ Ante la prohibición de culto religioso por parte del gobierno mexicano encabezado por Calles, la población católica del centro del país se levanta en armas en lo que se conoce como la Guerra Cristera. Ésta comienza en 1926 y termina en 1929.

¹¹ Emmanuel Carballo. Protagonistas de literatura mexicana.

Su infancia en Iguala es, en verdad, fuente de innegables historias, motivo de inspiración y añoranza. Fue la época en que Elena Garro se apasionó por el revés de las cosas:

"Pasé muchas horas examinando los resortes de las camas, el fondo de los sillones, la vuelta de las cortinas y de los trajes y desarmando juguetes."¹²

"El hecho de que hubiera 'un revés y un derecho' me preocupaba tanto que cuando por fin logré aprender a leer, lo hice aprendiendo a leer 'al revés' y logré hablar un idioma que sólo comprendía mi hermana Deva."¹³

Época dorada en la que Elena Garro caminaba con su querido primo Boni hacia las montañas azules del horizonte para, después de horas, encontrarlas siempre amarillas. Tiempo nostálgico en el que el tío Boni, hermano de su padre, -ese personaje que inspiró un Martín Moncada en Los recuerdos del porvenir- le enviara flores con Félix, el mozo, el día de su cumpleaños con la excusa de que después en la vida "nadie le regalaría nada"...

Hechos y personas que Elena Garro, con esa habilidad de "literaturizar" de la que habla Gloria Prado¹⁴, convertiría después en los personajes de La semana de colores:

"(...) mi familia paterna, muy corta pero muy igual, todos éramos uno, desde los mozos: don Félix, Rutilio, Antonio, las muchachas Fili, Tefa, Ceferina, Candelaria, mi madre, mi hermano, mi padre, mi tío, Deva, Estrellita, Boni, el Profesor, Toni el perro y yo. Más tarde Octavio Paz me explicó que era 'una célula de explotación'. ¿De manera que el Paraíso perdido era una célula de explotación? ¡Caramba!"¹⁵

Es en este paraíso perdido que Elena Garro se explaya, con toda libertad, dando rienda suelta a la famosa "partícula revoltosa" con la que sería identificada el resto de su vida. Durante su infancia fue que la escritora se convirtió en "piromaniaca", que ella y Deva casi ahogaron al hermano en la fuente, y escondieron a Estrellita en los tinacos hasta "encontrarla" de nuevo, ya medio asada...

Para su familia las ocurrencias de la escritora no eran travesuras sino maldades; sus maestros la consideraban caprichosa; sus amigos, talentosa pero desordenada; sus críticos, más tarde, contradictoria. En todo momento de su vida, Elena Garro hizo lo prohibido sólo por el placer de trasgredir:

"Incluso cuando la mandaron a México a estudiar y pasaban cosas raras en Iguala, todo mundo decía: 'Fue Elena', y decía el papá: 'No pudo haber sido, porque ¡Elena ya no está!' "¹⁶

Se dice que la escritora estudió en un colegio protestante, del que luego escapó: "...siempre se escapaba de todos lados. Era terrible, terrible."¹⁷ "Ella tenía un disfrute muy grande en

¹² Elena Garro. "A mí me ha ocurrido todo al revés" in Cuadernos Hispanoamericanos, no. 364, abril 1979. p. 38.

¹³ Emmanuel Carballo. Protagonistas de literatura mexicana. p. 498.

¹⁴ Gloria Prado. Apéndice. pp. I-II.

¹⁵ Emmanuel Carballo. Protagonistas de literatura mexicana. pp. 500-501.

¹⁶ Gloria Prado. Apéndice. p. XI.

contar que ella era terrible, la *enfant terrible*.”¹⁸ Y al mismo tiempo, en opinión de Prado, Elena Garro tenía un sentimiento de culpa muy fuerte:

“Ella siempre dijo que había sido una niña terrible, muy mala. Curiosamente no se sentía como víctima (...) Incluso en algunas ocasiones me dijo (...) que Octavio Paz era terrible, que era una cosa espantosa, y otras decía que ella había sido muy mala con él. (...) Había esta contradicción, (...) esta dualidad.”¹⁹

Desde su fecha de nacimiento, hasta su carácter rebelde, todo en la vida de Elena Garro puede ser sujeto a polémica, no pocas veces motivada por las mismas contradicciones de su vida y de sus declaraciones:

“Siempre fui obediente, y el exceso de obediencia es malo pues de pronto surge la necesidad de desobedecer, y se hace de una manera estrepitosa, se produce un estallido parecido al de una máquina que acumula vapor.”²⁰

Y Elena Garro acumulaba mucho.

En 1936, ya adolescente, la familia Garro se traslada a la ciudad de México donde la escritora entra a la Universidad Nacional para estudiar Filosofía y Letras, carrera que nunca terminó.²¹

De Iguala, las montañas azules y el tío Boni no se supo más. Éste desaparece después de la muerte de su esposa, como sucede en el cuento “Nuestras vidas son los ríos”. El primo Boni efectivamente se envenena, como Muni en “Un hogar sólido”. Y, por si fuera poco, la escritora carga con el recuerdo de tres tíos maternos muertos en la Revolución.

La ruptura con su infancia coincide con su llegada a México y la custodia de la familia materna, que era muy estricta y observadora de las apariencias. En este mundo de representación, Elena Garro decide dedicarse al teatro:

“Mi vocación era el teatro. Y mi profesión, lectora.”²²

A los 17 años ya era coreógrafa del Teatro de la Universidad Nacional. En esta época conoce a los grandes maestros de la dramaturgia mexicana: Rodolfo Usigli, Julio Bracho, Xavier Villaurrutia. Un año después -y casi como una travesura, como ella misma contaría- se casa con Octavio Paz:

“Abandoné el teatro sólo ‘por un tiempo’. ¡Malo! Nunca hay que casarse ‘por un tiempo.’”²³

¹⁷ Gloria Prado. Apéndice. p. VI.

¹⁸ Gloria Prado. Apéndice. p. XI.

¹⁹ Gloria Prado. Apéndice. p. III.

²⁰ Elena Garro. “A mí me ha ocurrido todo al revés” in Cuadernos Hispanoamericanos, no. 364, abril, 1979. p. 41.

²¹ Gloria Prado. Apéndice. p. VI.

²² Elena Garro apud Emmanuel Carballo. Protagonistas de literatura mexicana. p. 515.

²³ Elena Garro. “A mí me ha ocurrido todo al revés” in Cuadernos Hispanoamericanos, no. 364, abril, 1979. p. 38.

El tormentoso matrimonio de Garro con Paz se debió, en gran parte, a los "antecedentes" de la escritora, quien solía decir:

" (...) la única razón que encontré siempre para casarme era poder beber café. Aunque, en verdad, nunca pensé en el matrimonio(...). El mundo ofrecía demasiadas atracciones para encerrarse en una casa ajena con un desconocido."²⁴

Y con el "desconocido" Octavio Paz, Elena Garro viaja inmediatamente a España para participar en las brigadas internacionales de resistencia civil. Memorias de España 1937 desmitifica de manera casi herética a la intelectualidad mexicana y da una idea muy precisa de la tensa relación con Paz, quien -según la escritora- en ese viaje leyó y corrigió todas las cartas de Garro antes de ponerlas él mismo en el correo.²⁵ Según palabras de la autora, en España "todos éramos juzgables y cometíamos pecados ininteligibles"²⁶ porque se había sustituido el pecado por el error político.²⁷

En ese viaje a España, Elena Garro descubre el lado humano y no siempre agradable de figuras como el pintor José Chávez Morado, el músico Silvestre Revueltas, el escritor Carlos Pellicer y otros intelectuales pertenecientes a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. En Memorias de España 1937 Garro critica constantemente en una actitud típica de la autora: ir en contra de todo lo que no le parece auténtico. Su crónica pareciera ser triste testimonio de cómo las guerras sacan más frecuentemente lo peor y no lo mejor de sus hombres. En un momento de impresionante honestidad, Garro confesará haber salido de España con la sensación de haberle sacado provecho y haber dejado el país sin riesgo. Garro en España experimenta la culpabilidad de un voyerista.

También será en España donde descubra los matices entre odios, entre guerras, la diferencia que en última instancia separa a su tierra natal y la de su padre. Mientras en México la Revolución escindió claramente a las clases sociales en bandos, la Guerra Civil Española dividió familias enteras según ideologías. Elena Garro entenderá que en México la filiación política se hereda; en España, cada generación la sufre y justifica. Ese aprendizaje lo vierte más tarde en su novela La casa junto al río.

Ya en el '38 Paz y Garro regresan a México, donde ella trabaja como periodista. En 1943 Paz recibe el Fellowship Guggenheim y el matrimonio se muda a vivir a los Estados Unidos. Elena Garro inicia entonces el proceso de su naturalización como mexicana, pero los trámites burocráticos se convertirán desde ese momento en una más de sus pesadillas, quizá otro motivo para sentirse extranjera dentro de México.

Acabada la Segunda Guerra Mundial, en el '45, Paz viaja a París para abrir la embajada mexicana en Francia. Garro, por su parte, va a Nueva York para trabajar en

²⁴ Emmanuel Carballo. Protagonistas de literatura mexicana. p. 497.

²⁵ Elena Garro. "A mí me ha ocurrido todo al revés" in Cuadernos Hispanoamericanos. no. 364, abril, 1979.

²⁶ Elena Garro. Memorias de España 1937. p. 88.

²⁷ Elena Garro. Memorias de España 1937. p. 90.

el comité judío-americano. Más tarde se reúne con Octavio Paz y ambos residen en Berna, donde la escritora atraviesa por una larga enfermedad. Para "no aburrirse", escribe su primera y mejor novela -en opinión unánime de la crítica-, Los recuerdos del porvenir:

"En 1953, (...) después de un estruendoso tratamiento de cortisona escribí Los recuerdos del porvenir como un homenaje a Iguala, a mi infancia y a aquellos personajes a los que admiré tanto y a los que tantas jugaretes hice. Guardé la novela en un baúl, junto con algunos poemas que le escribía a Adolfo Bioy Casares, el amor loco de mi vida (...)"²⁸

La novela -traducida hoy en día a varios idiomas-, se quedó en el baúl, intermitente caja de tesoros y escondite, símbolo, tanto en la vida de Elena Garro como en su obra, del único espacio de intimidad. Años después, Octavio Paz descubre el borrador y la convence de publicarlo. Los recuerdos del porvenir (1963) aparece después que Pédro Páramo (1953) y antes que Cien años de soledad (1967). En esa misma década, Paz publica El laberinto de la soledad y Carlos Fuentes su novela La región más transparente.

El ritmo en la vida de Elena Garro no cambia mucho -por lo menos no lo muestran sus memorias- con la llegada de su hija. Helena Paz nace -según su pasaporte- el 12 de diciembre de 1948, aunque, como sucede con la fecha de nacimiento de su madre, el dato es incierto, pues también hay fuentes que citan el año de 1940. Helena Paz será heredera del bagaje religioso de su madre, el carácter de libre pensador de su padre y las continuas discrepancias entre ambos, que la expulsaron del paraíso de la infancia a muy temprana edad. En opinión de personas cercanas, la relación entre madre e hija será como aquella de las protagonistas en la segunda etapa literaria de Elena Garro: "dos mujeres penosamente fusionadas en la mutua desintegración."²⁹

Sin embargo, la llegada de su hija coincide también con una de las etapas más productivas en la obra de la escritora. En el '54 Elena Garro se lanza a investigar sobre la traicionada figura revolucionaria de Felipe Ángeles. La obra -"muy mala", dice- la termina en el '56 y acaba de corregirla en París en 1961.

También en 1956 Elena Garro escribe lo que ella llama "las farsas" y La dama boba, con la convicción de renovar el teatro mexicano:

"Paz puso las farsas en Poesía en Voz Alta. Pero yo no tomé parte, no renové nada. No tengo suerte: he perdido muchos manuscritos pues nadie los quiere. Tengo la impresión de que escribo para nadie. Pero ahora si no escribo, ¿cómo mato el tiempo? Además, he logrado comer algunos días gracias a ello."³⁰

De 1957 a 1960 la vida de la escritora atraviesa por cambios dramáticos. En 1957 se separa de Paz:

²⁸ Emmanuel Carballo. Protagonistas de literatura mexicana. p. 504.

²⁹ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 134.

³⁰ Elena Garro apud Emmanuel Carballo. Protagonistas de literatura mexicana. p. 505.

"(...) nunca supe por qué me case, ni si realmente me casé, ya que a los siete años de casada resultó que no lo estaba pero que sí estaba casada por antigüedad o algo así. Y cuando treinta años después Paz hizo el divorcio, resultó que tampoco estaba divorciada..."³¹

El matrimonio de Paz y Garro -tal como Mendilow decía sobre el matrimonio en la literatura- nunca fue final feliz, sino inicio de conflicto.³² Para quienes vivieron la relación entre ambos sobraban razones: Octavio era muy solemne e impositivo, como el personaje de don Fernando de las Siete y Cinco en "Andarse por las ramas". El buen amigo de Elena Garro, Emmanuel Carballo llegó a decir que ella era más talentosa que Paz, "que el talento, cuando hablaba, la habitaba"³³ y esto, sin duda, era también fuente de eternas diferencias. Pero si para unos el matrimonio de Paz y Garro era tenso e inaguantable, para otros, en cambio parecía ser irrompible, magnético, dorado.

La escritora nunca firma el divorcio, lo que no le impide, sin embargo, tener un romance con el cineasta Archibaldo Burns y mantener correspondencia con el escritor argentino Adolfo Bioy Casares, el "loco amor de su vida". Garro, en una de sus últimas obras, cita a Wilde: "es difícil hallar a una mujer que nunca haya tenido un amante, pero es imposible encontrar a una mujer que haya tenido sólo un amante..."³⁴ Por su lado, durante el tiempo que fue embajador en la India, Octavio Paz inicia su relación con Marie José.

La obra de Elena Garro, contrariamente a lo que podría esperarse, no decae, sino al contrario. En el '58 Elena publica lo mejor de su teatro -"Andarse por las ramas", "Los pilares de Doña Blanca", "Un hogar sólido", y aunque su talento para escenarios era innato, también escribe guiones de cine -"Las señoritas Vivanco" y "Sólo de noche vienes".

Mientras la vida de la escritora atraviesa por momentos de turbulencia, la literatura mexicana experimenta cambios dramáticos. Los sesenta rompen con la hegemonía del tema revolucionario y las letras se abren al cosmopolitismo, a los ismos europeos, a la preocupación estética, psicológica y filosófica en las que cobra importancia el individuo, la vida urbana y la fantasía.

En este contexto, Elena Garro funda una revista semanal para la defensa del campesino llamada Presente, que irónicamente tuvo poco futuro. Toma parte en la lucha política para el reparto de tierras en el estado de Morelos, con Lázaro Cárdenas en el poder. Al respecto, se cuenta que, indignada con los abusos que se cometían con los campesinos, la escritora amenazó con ir a la ONU a levantar una demanda. Un político, queriendo suavizar la amenaza, le recordó que la ropa sucia se lavaba en

³¹ Elena Garro. "A mí me ha ocurrido todo al revés" in Cuadernos Hispanoamericanos. no. 364, abril, 1979. p. 38.

³² Adam Abraham Mendilow. O tempo e o romance. p. 10.

³³ Emmanuel Carballo apud María Antonieta de Jesús Mejía Soto. Elena Garro. "Una vida digna de la historia trágica de la literatura." Reportaje. s.p.

³⁴ Elena Garro. Un corazón en un bote de basura. p. 45.

casa. Elena Garro, con su habitual sentido del humor, sólo respondió: "¡Sí, pero cuando hay jabón!"³⁵

Elena Garro dedica su vida pública a la denuncia política, apoyando abiertamente la reforma agraria. El movimiento fue reprimido pero la escritora continuó diciendo lo que pensaba sin pensarlo demasiado. Siempre se sostuvo, auténtica y valiente hasta la inconciencia: "Me jacto de decir lo que pienso y de firmar lo que escribo."³⁶ Sin embargo, también reconocía:

"A mí por habladora ¿sabes? me ha ido muy mal".³⁷

El entonces presidente de la República aprovechó la separación de Garro y Paz -según ella misma cuenta, Paz le había pedido el divorcio en una llamada telefónica- y la envía a París para alejarla de la política. Sin embargo, en la visión de algunos críticos, Elena Garro no constituía realmente un peligro pues nunca fue una activista política, sino casi una simpatizante ocasional.³⁸

De cualquier forma, es paradójico el hecho de que Elena Garro se haya visto involucrada en frecuentes escándalos políticos, siendo ella misma una escéptica del poder. Hubo publicaciones³⁹ que incluso relacionaron su nombre con el caso Kennedy. Según estas fuentes, Garro habría coincidido en una fiesta con el magnicida Lee Harvey Oswald, casi irrelevante de no ser porque los supuestos archivos de inteligencia norteamericana consideraban a la escritora interesante por proveer información sobre el medio intelectual que en ese entonces se suponía claramente procastrista y antiamericano. Sin embargo, estos reportes abundan en contradicciones e inexactitudes: registran a Elena Garro como hija de padres españoles, la ubican como estudiante en la Universidad de París, la califican como católica y tradicional e incluso inclinada por el nazismo, además de mencionar sus colaboraciones en revistas izquierdistas, sin que la mera contradicción de estos dos últimos datos pareciera descalificar el conjunto.

Al respecto, Garro siempre se negó a hacer declaración alguna. Muchos años después sólo concedió en un punto:

"La única estupidez que cometí fue la de ir a gritarle ¡asesinos! a los cubanos. Me pareció que el asesinato de Kennedy era algo parecido al asesinato de Trotsky."⁴⁰

³⁵ Archibaldo Burns apud María Antonieta de Jesús Mejía Soto. [Elena Garro. "Una vida digna de la historia trágica de la literatura." Reportaje.](#) p. 64.

³⁶ Elena Garro apud Emmanuel Carballo. [Protagonistas de literatura mexicana.](#) p. 515.

³⁷ Lady Rojas-Trempe. "Elena Garro dialoga sobre su teatro con Guillermo Schmidhuber" in [Revista Iberoamericana.](#) vol. 55. 1989. p. 688.

³⁸ Gloria Prado. Apéndice. p. XV.

³⁹ Carlos Puig. "Supuestas confidencias de Elena Garro sobre Oswald, en los archivos del caso Kennedy" in [Proceso.](#) 23 de marzo, 1992. pp. 48-51.

⁴⁰ Armando Ponce. "Habían los involucrados: Debaki Garro, Michelena, Carballido, Guerra y Calvillo" in [Proceso.](#) 23 de marzo, 1992. p. 53.

En el '63, Elena Garro regresa a México para recibir el premio Xavier Villaurrutia por Los recuerdos del porvenir. En el '64 publica el volumen de cuentos La semana de colores y escribe Testimonios sobre Mariana. También publica en la revista *Por qué* una serie de artículos de ímpetu político que muchos años después formarían el volumen Revolucionarios mexicanos.

Si por un lado a Garro le fastidiaba hablar de sus libros y le aburría ver sus obras de teatro, por otro, no perdía oportunidad para hacer públicas sus convicciones. Mientras su obra va haciendo de ella una escritora consolidada, sus declaraciones políticas la acercan al abismo. Y, seguramente arrepentida, dirá más tarde, en boca de uno de sus personajes:

"(...) los que hacemos tonterías nos necesitamos porque nos quedamos muy solos."⁴¹

Y la escritora va a quedarse completamente sola. El movimiento estudiantil del '68 serrá un parteaguas tanto en su vida como en su obra. Con las Olimpiadas en puerta y la ciudad de México abierta a la prensa internacional, el gobierno mexicano acalla la manifestación de estudiantes y trabajadores de manera brutal la noche del 2 de octubre. La matanza de Tlatelolco deja al país sin voz.

La controversia sobre la participación de Elena Garro en el movimiento del '68 no acabará, ni aun con la muerte de la escritora, que pareció haber abierto viejas heridas. El '68 en la vida de Garro es, en opinión de la investigadora Martha Robles, "verdadera fiesta de confusión y trueque de actos y de voces."⁴² La versión de quienes todavía atacan a la escritora es que, denunciada por el líder estudiantil Sócrates Campos Lemus por colaborar con el movimiento, Garro es encarcelada de septiembre a octubre de ese año. El periódico Excélsior publica el 6 de octubre -cuatro días después de la tragedia de Tlatelolco- la acusación que señala a Elena Garro como instigadora del movimiento estudiantil, junto con el ex-presidente del partido oficial -el PRI-, Carlos Madrazo, quien sería un muy buen amigo de Garro hasta la muerte de éste en un oscuro accidente.

En algunas declaraciones la escritora aceptó haber tenido una entrevista con Campos Lemus. Sin embargo, también aclaró que Madrazo nunca quiso apoyar al movimiento estudiantil. El periódico Excélsior publicó el 7 de octubre una supuesta declaración de Elena Garro, que calificaba el movimiento estudiantil como "psicopatológico" y acusaba a los intelectuales apoyados por el gobierno como responsables de los acontecimientos. La escritora negó haber mencionado nombres; sólo invitó a los periodistas a buscar las firmas en los manifiestos. Según la versión "oficial", Elena Garro no sólo niega su participación en el movimiento, sino que delata inusualmente a una larga lista de intelectuales, entre los que figuraban los escritores Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Carlos Monsiváis, Luis Villoro, el pintor José Luis Cuevas, y varios políticos que, como sucede en el caso mexicano, forman parte indisoluble del ámbito cultural.

⁴¹ Elena Garro. El accidente y otros cuentos inéditos. p. 45.

⁴² Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 142.

Algunos reconocen que fue la ignorancia política de Elena Garro lo que la hundió, asegurando que la escritora "echó a perder su vida personal y política por meterse en terrenos que no eran los suyos."⁴³

Para muchos, fue convicción más que miedo lo que llevó a Garro a hacer una declaración tan polémica. Incluso se han buscado frases premonitorias sobre la traición y el miedo en sus cuentos, como si existiera ya una predisposición de la escritora y de sus personajes a la persecución.⁴⁴

Pero si acaso lo que Elena Garro ya preveía era el peso de las palabras, peso que vivirá en carne propia. Alguna vez lo diría:

"(...) la escritura me da miedo porque puede suceder: porque uno está escribiendo su porvenir y su final."⁴⁵

Y después en su obra teatral Felipe Ángeles, el héroe -a minutos del paredón- dice:

"(...) las palabras se convierten en armas, que se vuelven contra nosotros mismos."⁴⁶

Tomando en cuenta que esta obra aparece después del '68, la frase de Ángeles adquiere un peso casi confesional. Garro, demiurga de la palabra literaria, sucumbe ante las palabras públicas en un país "donde el terror ha reducido al hombre al balbuceo."⁴⁷ Y sin embargo, termina Ángeles:
"Al hombre se le rescata con la palabra."⁴⁸

Lo cierto es que Elena Garro firma su propia sentencia y, a partir de ese momento, ella y sus personajes se vuelven eternas fugitivas, solitarias, incomprendidas. El mundo de la escritora, en lo subsecuente, se dividiría en dos: los perseguidores y los perseguidos. Es en estos años que Garro aprendió que el infierno no son los otros sino uno mismo. Su obra paga también un precio alto. Garro se convierte en una autora tácitamente "vetada" en el círculo intelectual y, hasta hoy en día, poco se puede conseguir de ella o al respecto de su obra, aun cuando su muerte haya motivado a las editoriales a prometer una reedición de toda su literatura.

⁴³ René Avilés Fábila, director de la sección cultural del periódico Excelsior, apud María Antonieta de Jesús Mejía Soto. Elena Garro. "Una vida digna de la historia trágica de la literatura". Reportaje. s.p.

⁴⁴ Héctor Anaya analiza esta "predisposición inconsciente" de la autora hacia la traición en el cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas" y recuerda que Elena Garro ya se había manifestado en contra del movimiento estudiantil en la Revista de América del 17 de agosto de 1968 en un artículo titulado "El complot de los cobardes". Esta información está citada por Humberto Musacchio en "Héctor Anaya escribe sobre Elena Garro" in Reforma. 31 de agosto, 1998. p. 3C.

⁴⁵ Elena Garro apud Miryam Audiffred y Antonio Beltrán. "Frases en el tiempo" in Reforma. 23 de agosto, 1988, p. 1C.

⁴⁶ Elena Garro. Felipe Ángeles. p. 26.

⁴⁷ Elena Garro. Felipe Ángeles. p. 65.

⁴⁸ Elena Garro. Felipe Ángeles. p. 65.

Se dice⁴⁹ que después del '68 Elena Garro empieza a viajar con pasaporte español, ya que le retiran el mexicano con el argumento de la escritora no había escogido nacionalidad a los veintiún años. Ella siempre dijo que fue por el episodio del '68 que dejó de ser mexicana y "porque me había divorciado de Paz."⁵⁰ Le recomendaron salir de México "para recuperar mi antigua nacionalidad española, pues ya tampoco era española (...) ¡ya no era nada! Ni casada, ni divorciada, ni mexicana, ni española, ni siquiera gachupina. Así suceden las cosas cuando las organizan los poetas 'al revés volteado.'"⁵¹

En 1971, aislada de la política y la élite intelectual, Elena Garro sale de México, en una especie de autoexilio, acompañada por su eterna confidente, su hija Helena Paz. Más tarde, a la luz de los recuerdos, y con su acostumbrado sentido del humor, la escritora encuentra en el '68 las razones de su aislamiento:

"Me parece que han cambiado el himno nacional y que ya no se canta 'Mexicanos al grito de guerra...', sino 'Mexicanos al grito de Garro...', y sigue 'empuñad el fusil y el cañón...' Eso sucede desde 1968."⁵²

A partir de ese momento, la cronología de su vida se vuelve todavía más confusa, ya que depende en gran medida de la versión que ella diera de los hechos y que no siempre es fácil de interpretar. Para Prado, Elena Garro vivió "como si fuera ese mundo novelesco de ficción. Lo cual no quiere decir que sean mentiras (...) sino una recreación de la realidad desde esa perspectiva ficcionalizadora."⁵³ Para Emilio Carballido, Garro "no peca por defecto sino que miente por omisión (...) es nada más que deja de contar cosas, pero no que inventa, ni que aumenta, ni que fantasea. Y no es paranoica, sino que la han perseguido."⁵⁴

Esta etapa de su vida se puede resumir en un ir y venir, muchas de las veces en contra de su voluntad, de un país a otro, extranjera en todos, nostálgica del pasado a cada vuelta. Perseguida quizá más por sus propios recuerdos, vivirá intermitentemente en España, Francia, Nueva York, todos escenarios de su segunda etapa literaria. Sobre todo, Garro habla de París, porque es "irremediable, cuando ya no queda nada por hacer, los desesperados buscan siempre a París."⁵⁵ Sin embargo, más que una serie de viajes, la vida de la escritora se convierte en una huida continua:

"Pero finalmente ¿de quién o de qué huía? De ella misma."⁵⁶

⁴⁹ María Antonieta de Jesús Mejía Soto. Elena Garro. "Una vida digna de la historia trágica de la literatura." Reportaje. s.p.

⁵⁰ Elena Garro. "A mí me ha ocurrido todo al revés" in Cuadernos Hispanoamericanos. no. 364, abril, 1979, p. 39.

⁵¹ Elena Garro. "A mí me ha ocurrido todo al revés" in Cuadernos Hispanoamericanos. no. 364, abril, 1979, p. 39.

⁵² Elena Garro. "A mí me ha ocurrido todo al revés" in Cuadernos Hispanoamericanos. no. 364, abril, 1979, p. 41.

⁵³ Gloria Prado apud María Antonieta Mejía Soto. Elena Garro. "Una vida digna de la historia trágica de la literatura." Reportaje. s.p.

⁵⁴ Emilio Carballido apud María Antonieta Mejía Soto. Elena Garro. "Una vida digna de la historia trágica de la literatura." Reportaje. s.p.

⁵⁵ Elena Garro. Reencuentro de personajes. p. 85.

⁵⁶ Gloria Prado. Apéndice. p. IV.

De igual manera, Garro huye de la cultura "oficial" y lo confirma en boca de sus personajes:

"Andábamos huyendo Lola de la tinta funcional, entre otras cosas."⁵⁷

La vida de la escritora en ese momento se resume groseramente como una inercia centrífuga ante el miedo:

"La enfermedad del miedo existe. La padecí."⁵⁸

Entonces iniciará lo que la crítica ha calificado, en el mejor de los casos, como su segunda etapa literaria⁵⁹ o, en una opinión no tan benigna, como los años en los que "fue dilapidando su talento creativo."⁶⁰

Y es que para los críticos, nada guardan de la vigorosa Isabel Moncada sus personajes posteriores, de una "fatigada perversidad"⁶¹. La sabiduría de sus protagonistas iniciales no logra ni siquiera "volverse una filosofía personal".⁶²

En realidad la segunda parte de su obra cae en un inacabable juego de espejos en el que el texto refleja la vida de los personajes que reflejan la vida de la autora. La dualidad parece explotarse al máximo. Para Robles es "como si se tratara de dos Elenas, de dos voluntades dispersas y coincidentes con su extraña teoría de la faz y envés de la vida. El inverso ha sido la honda caía en su propio laberinto (...) (padecido) desde la orilla de su propia biografía."⁶³

Para Prado, "no es ella la que realmente está en sus novelas, sino que se autoficcionaliza como cualquier otro personaje de sus libros (...) Son todas un mismo personaje que 'va creciendo en edad' "⁶⁴

Y aunque los personajes están y son solamente en el texto,⁶⁵ la literatura de Garro en esta etapa parecería corresponder a lo que Marcos Rey describe como un disfraz del escritor, mediante el cual hace pasar como creación lo que a veces es confesión.⁶⁶

Es así como en 1980 aparece su segundo volumen de cuentos -también catalogado como novela corta- Andamos huyendo Lola, que podría ser considerado puente entre

⁵⁷ Elena Garro. Andamos huyendo Lola. p. 177.

⁵⁸ Elena Garro apud Miryam Audiffred y Antonio Beltrán. "Frasas en el tiempo" in Reforma, 23 de agosto, 1998, p. 1C.

⁵⁹ Ana Bundgard en "La semiótica de la culpa" -en el libro Sin imágenes falsas, sin falsos espejos- sostiene que el tan mencionado corte en la obra de Garro es inexistente y sólo se trata de una evolución de un mismo hilo discursivo: la yuxtaposición de dos sistemas de pensamiento -el mítico o mágico y el científico moderno o, en otras palabras, lo visceral contra lo racional.

⁶⁰ Fernando de Ita. "La soledad de los gatos" in Reforma, El Ángel, 30 de agosto, 1998, p. 3.

⁶¹ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 134.

⁶² Reynol Pérez Vázquez. "?Cuándo tendré un hogar sólido" in Reforma, 30 de agosto, 1998, p. 3.

⁶³ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 142.

⁶⁴ Gloria Prado apud María Antonieta de Jesús Mejía Soto. Elena Garro. "Una vida digna de la historia trágica de la literatura". Reportaje. p. 55.

⁶⁵ Esto es lo que sostiene Beth Brait en su libro A personagem.

⁶⁶ El comentario de Marcos Rey aparece en el libro de Beth Brait. A personagem. p. 83.

la poesía de su primera etapa y la obsesión de la segunda. Le siguen una serie de novelas francamente monotemáticas: Testimonios sobre Mariana, que le vale el Premio Grijalbo (1981) y que según Garro, es la novela que menos le gusta⁶⁷, Reencuentro de personajes (1982), La casa junto al río (1983), Y matarazo no llamó... (1991). Publica también Memorias de España 1937, y obras inéditas -que quizá debieron permanecerlo- como Inés, Busca mi escuela, Primer amor, Un corazón en un bote de basura, Un traje rojo para un duelo, El accidente y otros cuentos inéditos.

En opinión de Prado, los personajes son "todos trágicos, tienen un destino del que ellos no son responsables y del que siempre tienen que estar huyendo."⁶⁸ Como la escritora misma. En la severa visión de Robles, esta parte de la literatura de Garro "dramatiza emociones al punto de escenas caricaturescas."⁶⁹

Elena Garro escribe -utilizando la comparación de Helena Araujo- como Sherezada, narrando historias e inventando ficciones "en carrera desesperada contra un tiempo que conlleva la amenaza de la muerte: muerte en la pérdida de la identidad y en la pérdida del deseo."⁷⁰

Para Fabienne Bradu⁷¹, esta segunda parte de la literatura garriana se caracteriza por la persecución como *modus vivendi*. En ella, Garro se obsesiona con la posesión absoluta, no como la "aspiración a la convivencia con el otro, sino la seguridad de perdurar en la memoria del otro. (...) Habitar la memoria es un deseo de muerte para el otro."⁷² Y al mismo tiempo una macabra forma de inmortalidad, pues "no hay nada peor que el olvido. Cuando éste amenaza, mejor transformar el miramiento de la pasión amorosa en delirio persecutorio."⁷³

"Más vale seguir existiendo como víctima que dejar de existir, sería un poco el lema de los personajes de Elena Garro (...) No hay reconocimiento más tenaz que el de los enemigos."⁷⁴

Garro retrata en estas últimas obras una visión desdichada. La desdicha, como el dolor físico, iguala los minutos -había escrito años antes. Los días "se convierten en el mismo día, los actos en el mismo acto y las personas en un solo personaje-inútil. (...) El porvenir era (entonces) la repetición del pasado."⁷⁵

Quizá queriendo exorcizar la infelicidad, escribe en el '79 a su amigo Emmanuel Carballo:

⁶⁷ Elena Garro apud Patricia Rosas Lopátegui y Rhina Toruño. "Entrevista. Elena Garro" in Hispamérica. Revista de Literatura. no. 20, 60, dic. 1991.

⁶⁸ Gloria Prado. Apéndice. p. III.

⁶⁹ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 134.

⁷⁰ Helena Araujo. La Sherezada criolla. p. 33.

⁷¹ Fabienne Bradu. Señas particulares, escritora: ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX.

⁷² Fabienne Bradu. Señas particulares, escritora: ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. p. 18.

⁷³ Fabienne Bradu. Señas particulares, escritora: ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. p. 22.

⁷⁴ Fabienne Bradu. Señas particulares, escritora: ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. p. 24.

⁷⁵ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 64.

"(...) estoy cambiando los finales de todos mis cuentos y novelas inéditas para modificar mi porvenir (...) ¡No deseo más tragedias! Y ahora pienso que los finales deben coincidir con los principios".⁷⁶

Sin embargo, más tarde y talvez convencida como otros que un "tema bien escrito nunca tiene segundas partes"⁷⁷, Garro abandona su intento:

"Ya no me releo, porque si lo hago se me cae el libro de las manos."⁷⁸

La escritora no volverá a México hasta el inicio de los '90.⁷⁹ Un regreso sin gloria, como muchos reconocieron. Sin embargo, los periódicos de la época abundaron en crónicas sobre los homenajes con motivo de su vuelta, y aprovecharon para sembrar la polémica publicando las declaraciones políticas que la escritora hiciera, tales como lamentar que el gobierno no fuera revolucionario o negar haber sido comunista.

Elena Garro regresa a México en contra de su voluntad. Sin alternativas, acepta el ofrecimiento que le hiciera José María Fernández Unsain -el entonces presidente de la Sociedad General de Escritores Mexicanos- de volver a su patria. Desde su regreso, Garro vivirá en Cuernavaca, fuera de la ciudad, rodeada por veinte gatos y una incompreensión generalizada. En una entrevista llega a decir con una sinceridad inusual: "Creo que mi vida ha sido un gran error."⁸⁰

Elena Garro muere de un paro cardio-respiratorio el 22 de agosto de 1998, cuatro meses después de la muerte de Octavio Paz. Su entierro fue solitario, "porque hace muchos años que ella dejó de tener amigos para tener gatos."⁸¹ La Fundación Octavio Paz no publica ni una esquela ni envía mensaje alguno de condolencias.

Para muchos, a Elena Garro le sobreviven sus obras "y con eso basta."⁸² Para otros, éstos que prefieren quedarse con un balance positivo, ella "fue una mujer de extraordinaria inteligencia, vivacidad y sentido del humor."⁸³

De ella, decía su amigo Emmanuel Carballo:

"Es, quizá, la mujer más brillante entre todas las que he tratado, también, una de las más intrigantes y perversas. La perversidad, se dice, es una de las bellas artes (...) admiro en (Elena) la pureza de la infancia -que se permite decir lo que piensa aunque transgreda los códigos de la amistad y el

⁷⁶ Emmanuel Carballo. *Protagonistas de literatura mexicana*. p. 492.

⁷⁷ Martha Robles. *Escritoras en la cultura nacional*. p. 134.

⁷⁸ Reynol Pérez Vázquez. "¿Cuándo tendré un hogar sólido" in *Reforma*. 30 de agosto, 1998. p. 3.

⁷⁹ La fecha varía según las fuentes. Lo cierto es que para inicio de los '90, Elena Garro está de vuelta en el país. El periódico *Reforma* documenta su vuelta el 7 de noviembre de 1991.

⁸⁰ Elena Garro apud Miryam Audiffred y Antonio Beltrán. "Frases en el tiempo" in *Reforma*, 23 de agosto, 1998. p. 1C.

⁸¹ Fernando de Ita. "La soledad de los gatos" in *Reforma*. *El Ángel*, 30 de agosto, 1998, p. 3.

⁸² Humberto Musacchio. "Héctor Anaya escribe sobre Elena Garro" in *Reforma*. 31 de agosto, 1998, p. 3C.

⁸³ Carlos Fuentes apud Miryam Audiffred y Antonio Beltrán "El legado en los amigos" in *Reforma*, 23 de agosto, 1998, p. 1C.

comportamiento con los seres queridos-, la maldad -admirable siempre y cuando principie a producir catástrofes en la misma persona que las desata- y el desamparo (...)”⁸⁴

No hubo quien no encontrara en Elena Garro un verdadero “cráter de sensaciones y juicios lapidarios”⁸⁵ pero también a una mujer “con una personalidad que no le cabe por los poros y tiene que expulsarla, abrirse, inundar a la gente.”⁸⁶

Aunque fue una escritora que en opinión de muchos desperdió su talento -el dramaturgo Sergio Magaña decía que Garro tenía todo para convertirse en el mejor autor dramático de habla española, pero que ella prefería hacer teatro más que escribirlo”- también se le ha reconocido su excepcional creatividad. Y como -sin rencor- dijera de ella José Luis Cuevas: “a los creadores es bueno recordarlos por sus obras más que por sus acciones.”⁸⁸

En general, la crítica se ha dado al quehacer -como si fuera necesario o fuera ése su papel- de juzgar a la escritora. Opiniones de amigos o enemigos, familiares o críticos no pueden, sin embargo, responder a la pregunta: ¿quién es en realidad Elena Garro?

Garro fue todas las Elenas posibles y particulares, porque -como la escritora misma decía- “también somos la imagen que tienen de nosotros los demás.”⁸⁹ Fue una niña que nunca supo aceptarse como adulta, “porque la adultez implicaba justamente dolor, sufrimiento, responsabilidad, enfrentar la vida.”⁹⁰ Una traidora como Malinche o una Sherezada, huyendo de la muerte, o una mujer obsesionada por la eterna juventud; desertora y abandonada, quizá Garro fue mucho más.

Elena Garro siempre declaró que las revoluciones son canibales porque “al final se alimentan de los revolucionarios.”⁹¹ No supo que, de alguna manera, ella siempre fue una revolucionaria consumada y consumida en su propia rebelión.

⁸⁴ Emmanuel Carballo. Protagonistas de literatura mexicana. p. 512.

⁸⁵ Martha Robles. “Tres mujeres en la literatura mexicana. (Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo)” in Cuadernos americanos. no. 246 1983. p. 231.

⁸⁶ Emmanuel Carballo apud Fernando García Ramírez. “Elena Garro ¿Perseguidora o perseguida?” in Sábado de Uno más Uno. 2 de septiembre, 1989. p. 4.

⁸⁷ Sergio Magaña apud Fernando de Ita. “La Garro” in La Jornada. 1 de septiembre, 1991.

p. 48.

⁸⁸ José Luis Cuevas apud Miryam Audiffred y Antonio Beltrán. “El legado en los amigos” in Reforma. 23 de agosto, 1998, p. 1C.

⁸⁹ Elena Garro. Felipe Ángeles. p. 69.

⁹⁰ Gloria Prado. Apéndice. p. II.

⁹¹ Elena Garro apud Patricia Rosas Lopátegui y Rhina Toruño. “Entrevista. Elena Garro” in Hispanamérica. Revista de Literatura. no. 20, 60, dic. 1991, p. 56.

2.2. La obra de Elena Garro en el contexto nacional

La visión femenina y de lo femenino se empezó a escribir de manera diferente en los '50, década en que la primera "generación" de escritoras mexicanas le da voz a la mujer.

En ésta, la "generación" de Elena Garro, se encuentra Elena Poniatowska, Luisa Josefina Hernández -única contemporánea que Elena Garro consideraba interesante-, Rosario Castellanos, Inés Arredondo... literaturas afines pero, a la vez, tan contrarias en estilos y propósitos que la crítica no las ha podido conjuntar en una corriente homogénea como tal.

Si algo tuvieran en común, -opina Martha Robles- sería pertenecer a una generación de mujeres recién "emancipadas", que si bien continúan de alguna manera con la tradición literaria, "por su madurez y aportaciones originales, (son) el inicio de una tendencia creadora que rompe con esa misma tradición."⁹²

Los recuerdos del porvenir, por ejemplo, ha sido calificada como una novela que ilustra la paradoja de estas letras femeninas⁹³: acata por un lado la tradición en cuanto a recursos narrativos se refiere y por otro lado la modifica para ponerla al servicio de la "intimidad femenina".⁹⁴

Sin embargo, otra parte de la crítica considera a estas escritoras como una generación incipiente donde las protagonistas son todas fracasadas, huidizas, locas o desadaptadas. Mujeres en plena crisis de identidad.

En la visión de Kay García⁹⁵, existen solamente dos estereotipos en la literatura mexicana de esta época: la Malinche traidora y la matrona tradicional. Dentro de éstos, abundan los modelos negativos, tales como las mujeres de Amparo Dávila, que se esconden en la locura; las de Rosario Castellanos, en matrimonios infelices; y las de Garro que sólo triunfan después de la muerte o se "inventan" otras realidades. García, como la mayoría de los críticos, no toma en cuenta a las heroínas infantiles de Garro, que -es claro- trasgreden este molde.

⁹² Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 120.

⁹³ Adriana Méndez Ródenas sostiene en su artículo "Tiempo femenino, tiempo ficticio: Los recuerdos del porvenir de Elena Garro" que toda literatura femenina o masculina -si es que existe tal división- es el resultado de la tensión entre tradición y ruptura. Las letras "femeninas" no son el opuesto de las masculinas sino "una variante más de la paradoja implícita de todo discurso literario". Revista Iberoamericana, jul-dic., 1985. p. 851.

⁹⁴ Adriana Méndez Ródenas. "Tiempo femenino, tiempo ficticio: Los recuerdos del porvenir de Elena Garro" in Revista Iberoamericana. jul-dic., 1985. p. 845.

⁹⁵ Kay S. García. Broken Bars. New Perspectives from Mexican women writers.

Persiste, de cualquier manera, la tendencia de asociar a estas escritoras bajo el signo de la mujer débil:

"La mexicana conserva el miedo ancestral a reflejar su sombra, a mirarse en el doble rostro de la verdad y lo posible y, aún más, teme auscultarse frente a valores universales (...) De ahí que, en tales letras, prevalezca por sobre el ensayo, la ficción. (...) Las escritoras mexicanas han creado personajes femeninos confusos, sumisos o desquiciados."⁹⁶

"Toda vez que una escritora mexicana pretende elaborar una actitud crítica de la realidad femenina, el resultado es similar: protagonistas débiles, situaciones efímeras, imágenes intrascendentes (...) Tal afirmación podría alcanzar, asimismo a nuestros escritores, quienes tampoco han universalizado un carácter, una actitud o expresiones a partir de nuestra realidad cultural."⁹⁷

En contrapartida a esta fuerte -aunque consideramos en casi todo momento lúcida- visión, existe el convencimiento⁹⁸ de que Elena Garro sí ha logrado crear personajes inéditos en la literatura nacional, como Juan Cariño, el loco del pueblo en Los recuerdos del porvenir, que al limpiar el lenguaje, exorciza la realidad.

Sin embargo, es cierto que en esta generación las escritoras mexicanas no usan un lenguaje lógico, ni un desarrollo analítico, sino la expresión simbólica. No hay hasta ahora, -sostiene Martha Robles- el personaje femenino que trascienda con astucia y razón. No hay un mirar al futuro, sino un retroceder al pasado, en una memoria que no es más que un laberinto cercado por la inmovilidad. Para estas mujeres, en expresión de Lady Rojas-Trempe, existir es una terrible catástrofe.

Para Robles, la obra de Elena Garro ejemplifica, como ninguna otra, los extremos en los que cayó la literatura escrita por mexicanas: desde el innegable lirismo, hasta la "obsecada tendencia al acoso", la "obsesión sin precedentes en nuestras letras, una voluntad demonizada"⁹⁹, donde ya nada es creíble, donde no hay la "feliz congruencia entre las palabras empleadas con precisión y la complejidad de sus protagonistas".¹⁰⁰

Entonces, ante esta aplastante sentencia de la crítica y la indiscutible heterogeneidad en la calidad de su obra, ¿qué es lo que separa a Elena Garro del resto de sus contemporáneas? ¿Qué le ha merecido ser calificada como la mejor escritora de habla castellana, después de Sor Juana Inés de la Cruz¹⁰¹? La crítica en general parece coincidir abrumadoramente en un punto: su lirismo, su magistral manejo del lenguaje, su poeticidad, su sencillez, su síntesis.

Para Robles:

⁹⁶ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 136.

⁹⁷ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 137.

⁹⁸ Luzelena Gutiérrez de Velasco. "Elena Garro, maga de la palabra" in VVAA. Elena Garro Reflexiones en torno a su obra. p. 24.

⁹⁹ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. pp. 139-140.

¹⁰⁰ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 139.

¹⁰¹ Ésta es una opinión compartida entre intelectuales y críticos de la talla del escritor Emmanuel Carballo o del que fuera presidente de la Sociedad General de Escritores Mexicanos, José María Fernández Unsain.

"La expresión poética de Elena no establece fronteras entre vigilia y sueño: lo real, la pesadilla, subsisten en territorios fantásticos (...) La Elena que escribe con entusiasmo: el talento y el fuego que la mueven, la hacen viva, transparente en sus primeras obras, es aquella que vuelca la abstracción del país en síntesis alegóricas de destinos individuales."¹⁰²

Para Prado:

"Es realmente su capacidad imaginativa, creadora, unida a una visión muy dramática -coh dramática me refiero a teatral, no me refiero a trágica- lo que la hace especial. Se ha dicho de dos escritoras mexicanas que en la narrativa tienen una impronta dramática. Una es Elena Garro y otra es Luisa Josefina Hernández (...) Elena configura sus personajes como seres teatrales. (...) hay en ella una capacidad un tanto delirante. (...) Está la capacidad mítica que ella tiene."¹⁰³

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri considera que son tres las características que hacen de Elena Garro piedra angular en la literatura mexicana: una, su manejo del tiempo y de la huella que deja en el ser humano y la posibilidad de rompimiento con el tiempo lineal para retomar la idea mesoamericana del tiempo cíclico; dos, la muerte como "camino inequívoco (...) punto de fuga (...) camino de evasión (...) lugar donde el hombre se reencuentra (y puede) reinventar una vida hermosa de posibilidades nuevas"¹⁰⁴; y tres, la imaginación y el lenguaje para dar sentido y existencia a las cosas.

La facilidad de anclarse en las cosas cotidianas, evidentes, y traspasarlas; su manera de usar a la muerte para subrayar la vida;¹⁰⁵ la capacidad de síntesis de culturas, el agudo sentido del humor, la irreverencia, todas son herramientas precisas que le dan a Elena Garro un lugar aparte.

Y, por supuesto, su concepción espacio-temporal. Ya desde la aparición de su primera novela Los recuerdos del porvenir se identifica a Garro con un manejo circular del tiempo y del espacio de manera tan recurrente que pocos años después la descripción se antoja lugar común.

Y es que hay que recordar que en su generación también se encuentra el lenguaje poético y la voz colectiva¹⁰⁶ de José Revueltas, Rulfo y Arreola. Y aunque ahora Rulfo, Arreola y Los recuerdos del porvenir sean un todo aceptado unánimemente, es el momento de su aparición los tres fueron recibidos con recelo por la crítica.

Hoy se reconoce que lo impactante de Rulfo es haber cristalizado la desolación, el miedo a la soledad interior en su máxima expresión, pero de alguna manera son elementos que también se encuentran en la primera novela de Garro. Pédro Páramo y Los recuerdos del porvenir comparten estructura, escenografía, un personaje colectivo,

¹⁰² Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 132.

¹⁰³ Gloria Prado. Apéndice. pp. I-II.

¹⁰⁴ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri. "A propósito del teatro de Elena Garro" in VVAA. Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra. p. 33.

¹⁰⁵ Alejandro Ortiz-Bullé-Goyri. "A propósito del teatro de Elena Garro" in VVAA. Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra. p. 33.

¹⁰⁶ Adriana Méndez Ródenas explica que ya en la obra de Agustín Yáñez es común este recurso, o para el caso, en la literatura española, como lo muestra Fuenteovejuna.

la maldición de repetir continuamente el pasado, protagonistas aisladas en su memoria individual, mujeres lejanas del hombre que las desea, la detención del tiempo, la petrificación de la acción, el recuerdo como pasado y futuro. Ambos hacen de la provincia "el centro mismo de nuestra geografía literaria."¹⁰⁷

Sin embargo, mientras en Rulfo el espacio es fragmentado e indefinido, en Garro hay unidad de trama y un espacio cerrado y teatral. Mientras en Pedro Páramo se subraya la desintegración, en Los recuerdos del porvenir pesa la permanencia; mientras Pedro Páramo cierra con una frase que apunta al pasado, la de Garro es un monumento futurizado, aunque sea un pasado futurizado.¹⁰⁸

En la visión de Martha Robles, la improvisación que ha reinado en la crítica literaria mexicana ha impedido ver la verdadera aportación de Los recuerdos del porvenir porque lo escrito por mujeres "es cosa aparte, marginal, como la propia existencia de las mexicanas."¹⁰⁹ Incluso las escritoras nacionales, bajo esta visión, y parafraseando a Carroll Smith-Rosenberg, constituyen no minoría relegada, sino olvidada mayoría.¹¹⁰

Lo demuestra el espacio que se les ha dedicado en antologías de literatura nacional:

"Desde una representación casi nula en la antología de dos tomos de José Mancisidor (1946); en la de Luis Leal (1957); y en Narrativa mexicana de hoy (1969) de Emmanuel Carballo, la mujer mexicana ha avanzado al grado de constituir el 13% (7 mujeres de un total de 52 escritores) en Jaula de palabras (1980) de Gustavo Sainz."¹¹¹

Sin embargo, el mismo Seymour -de cuya antología se extrae esta cita- menciona brevemente a Garro, Castellanos, Arredondo y Poniatowska, sin incluir en su obra un solo cuento de estas escritoras.

Incluso en antologías donde sí se les da un espacio, Garro requeriría uno aparte. Para Prado, no es posible colocarla junto con Castellanos; ya que existe una diferencia abismal entre ambas: la visión del indígena:

"(...) mucho se ha dicho que (Elena) se 'fusiló' Pedro Páramo. Ella decía que ni conocía a Juan Rulfo ni nada de la obra de Rulfo, pero Los recuerdos se publicaron después que Pedro Páramo. Independientemente de eso, yo siempre he sostenido que incluso en Los recuerdos del porvenir hay un rechazo a los indios. No hay ninguna protección estilo Rosario Castellanos. Podemos decir que es la antítesis de Rosario Castellanos. (...) En Los recuerdos lo que está escondido es una gran discriminación hacia los indígenas y hacia los mexicanos."¹¹²

¹⁰⁷ Fernando de Ita. "La soledad de los gatos" in Reforma. El Ángel. 30 de agosto, 1998. p. 3.

¹⁰⁸ Joanna R Bartow. "Isolation and madness. Collective Memory and Women in Los recuerdos del porvenir and Pedro Páramo" in Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. otoño, 1993. p. 3

¹⁰⁹ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 125.

¹¹⁰ Carroll Smith-Rosenberg apud Lady Rojas-Trempe. "Ex-patria-ción, locura y escritura en los cuentos de Elena Garro" in Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. no. 8, 1992. p. 67.

¹¹¹ Menton Seymour. El cuento hispanoamericano. Antología crítico histórica. p. 660.

¹¹² Gloria Prado. Apéndice. p. VI.

Esta opinión polémica parece contrastar con la corriente generalizada que ubica a Garro bajo un estilo de "brillante mexicanidad". Para Robles, es de lo mexicano que "procede lo mejor de su expresión. Vida y muerte se han fusionado a su pensamiento mágico."¹¹³

Prado insiste:

"(...) en estos cuentos [La semana de colores] y en Los recuerdos (...) tuvo como referentes estos lugares, la Revolución, los sirvientes y los amos (...) En la primera época tiene mucho que ver la temática, y por eso dicen que es mexicana, pero más yo no le encuentro. Ni siquiera el manejo del lenguaje. Yo lo encuentro muy diferente al de Rulfo. En Rulfo hay una estilización del habla campesina (...) En Elena, no. Rutilio, Candelaria estarían más cerca del costumbrismo que de la estilización (...). Su estilo me parece mucho más español que mexicano."¹¹⁴

No sólo su "mexicanismo", sino su inclusión dentro de distintas corrientes literarias es motivo de opiniones contrarias. Es común que la crítica ubique la obra de Garro dentro del realismo mágico, en donde la colectividad es protagonista y se acepta como real el prodigio. La diferencia entre el realismo maravilloso y el surrealismo -con el cual también se le emparenta- es que, como se ha dicho, éste último es producto fantasioso de una imaginación individual mientras el primero lo es de una sensibilidad colectiva que refleja una realidad contundente.

Para Carballo:

"El suyo (el de Elena) es un realismo mágico que anula el tiempo y espacio, que salta de la lógica al absurdo, de la vigilia al sueño pasando por la ensoñación. Mira al hombre y al mundo con la experiencia del adulto y la inocencia del niño."¹¹⁵

Para Fabienne Bradu:

"Antes y muchas veces mejor que algunos escritores que hicieron del 'realismo mágico' un producto de exportación de las letras hispanoamericanas, Elena Garro había descubierto en este recurso literario un arma poderosa."¹¹⁶

Sin embargo, la misma Garro desdénaba los calificativos. Alguna vez dijo, con su característica irreverencia:

"Todos los sudamericanos han descrito ya a su pueblo, ya aburren los pueblos, son los mismos y en todos vuelan las mujeres."¹¹⁷

Y ya francamente fastidiada de que su obra fuera encasillada como mágico realista:

"Del realismo mágico estoy hasta los topes."¹¹⁸

¹¹³ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 120.

¹¹⁴ Gloria Prado. Apéndice. pp. VI-VII.

¹¹⁵ Emmanuel Carballo. Protagonistas de la literatura mexicana. p. 506.

¹¹⁶ Fabienne Bradu. Señas particulares, escritora: ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. p. 13.

¹¹⁷ Elena Garro apud Patricia Vega. "He reflexionado sobre toda mi vida y sólo acepto mi infancia: Elena Garro" in La Jornada. 4 de noviembre, 1991. p. 35.

En opinión de Prado, si hay un calificativo que le viene mejor que el tan llevado y traído realismo mágico, es el surrealista¹¹⁹. Ciertamente que casada con Paz, Garro tuvo contacto con esta corriente, que pareció encantar a la intelectualidad entera, sobre todo cuando Breton bautizó a México como el país surrealista por antonomasia. A la escritora, esta "surrealización" generalizada le vino muy bien, "como una camisa hecha a la medida"¹²⁰, porque -en opinión de Prado- así pensaba y vivía la vida Garro. Y -agrega- no es que la escritora estuviera experimentando con el surrealismo, coquetando con el estilo surrealista de hacer literatura. Era simplemente ésa su forma de expresarse.

Sin embargo, si bien es cierto que para el surrealismo la única fuente de verdadera excitación es la libertad, que la imaginación es la llave a otra realidad y que Garro cumple el sueño surrealista a la perfección, también lo es que este simple hecho está muy lejos de convertir a Garro en una surrealista asumida.

De cualquier modo, no sólo se le ha emparentado con el surrealismo. Su teatro también ha sido calificado como "teatro del absurdo", con el argumento de que las piezas de Garro consideran la comunicación como un elemento imposible de alcanzar, subrayan las interrupciones, las incongruencias, la lógica insensata y la constante repetición. En realidad, compartimos la opinión de quienes piensan que la incomunicación en Garro es el resultado de dos visiones del mundo y el absurdo en su obra ni siquiera es generalizado. Olga Harmony, crítica de teatro, considera que las obras de Garro tienen un sentido lúdico y tierno que no se ha entendido en la mayoría de las puestas en escena. Cualquiera que haya sido la interpretación literaria, Elena Garro pocas veces aplaudió las versiones teatrales o cinematográficas de sus obras.

Una parte de la crítica incluso la ha emparentado con el feminismo; otra más considera a sus personajes una exaltación de la mujer. Para algunos, la escritora fue vanguardista porque dominó todos los géneros y las técnicas -lo cual pensamos que, en realidad, la haría más versátil que vanguardista. También se ha calificado la obra de Garro con el sentido original del barroco, como arte audaz, perverso y exagerado¹²¹; se ha intentado ver en su dramaturgia una crítica social, un arquetipo mítico, una contrapartida del discurso masculino, una confrontación entre realidad y fantasía, locura y sanidad¹²².

¹¹⁸ Elena Garro apud Miryam Audiffred y Antonio Beltrán. "Frases en el tiempo" in Reforma. 23 de agosto, 1998. p. 1C

¹¹⁹ Joan Frances Marx sostiene, en su tesis para doctorado Aztec Imagery in the Narrative Works of Elena Garro, que la simbología que la escritora maneja la emparenta con los surrealistas. Al respecto, la investigadora hace un extenso ejercicio de correlación.

¹²⁰ Gloria Prado. Apéndice. p. XII.

¹²¹ Gabriela Gout. Los recuerdos del porvenir. Memoria del México profundo.

¹²² En su artículo "Ex-patria-ción, locura y escritura en los cuentos de Elena Garro" Lady Rojas-Trempe formula que los personajes de Garro optan por el exilio, la locura o la escritura como medio para configurar un ser propio. En nuestra opinión, la autora confunde a Elena Garro con sus personajes, ya que éstos sufren el exilio -no optan por él-, no consideran estar locos y mucho menos escriben. Hablar de una recuperación del mundo privado a través de la locura implica caer en una interpretación que da

Otros¹²³ se han opuesto precisamente a esta visión; a que se reduzca la obra garriana a un simple conflicto entre realismo e imaginación, como si fueran términos irreconciliables cuando, de hecho se trata de un conflicto entre visiones del mundo, entre espontaneidad y normatividad o entre el discurso imaginativo y el convencional.

Otros más¹²⁴ niegan que su obra sea surrealista, o mágico-realista, o teatro del absurdo "a la mexicana", y afirman que los rasgos no-realistas en su obra son recursos estilísticos que llevan a una reflexión existencial. Sin embargo, estas interpretaciones han caído frecuentemente en lugares comunes.

Algunos críticos conciliadores creen que la escritora deja abierta la posibilidad para que el lector escoja entre las explicaciones racionales o las imaginativas -aunque pensamos que entender la obra de Garro bajo la racionalidad es no entenderla en absoluto.

En realidad, creemos que hay un poco de todo lo que se dice sobre Garro, y aún así, ella escapa a cualquier definición.

Dice Prado:

"A Elena no le gustaba explicar (su obra) porque consideraba, como todo buen escritor, que la literatura se explica sola. (...) Una de las características de la literatura es la polisemia. Explicarla sería tratar de volver el texto monosémico."¹²⁵

Elena Garro siempre lamentó la falta de buscadores de belleza. Quizá el único calificativo de su obra, la única corriente que ella siguió fielmente sea ésta: la belleza. Y quizá eso sea lo único que tengamos que buscar para no traicionar su escritura.

2.3. La semana de colores y las constantes garrianas

Se ha dicho que la obra de Elena Garro es un "largo despliegue de intimidades". En efecto, la subjetividad es un espacio donde la escritora se mueve con desenvoltura.

por hecho una división entre realidad e imaginación, división que -pensamos- la misma obra de Garro trata de eliminar.

¹²³ Ane-Grethe Ostergaard rebate esta visión en su artículo "El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro" in Latin American Theatre Review, no. 16, 1, otoño, 1982, pp. 53-65.

¹²⁴ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri. "A propósito del teatro de Elena Garro" in WVAA, Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra.

¹²⁵ Gloria Prado. Apéndice, p. XII.

Sin embargo, Garro también supo establecer interrelaciones con el mundo. Su literatura rescata las supersticiones y leyendas indígenas, el habla popular, la magia como elemento cotidiano, bajo una visión que concibe a la mujer como puente entre dualidades. Y lo hace con inusitado sentido del humor y no poca malicia siniestra.

Es en este contexto que se inscribe La semana de colores. La crítica en general coincide en calificarlo como un extraordinario libro de cuentos. Sin embargo, poco se ha escrito al respecto, con excepción de la relativamente numerosa información sobre "La culpa es de los tlaxcaltecas". Aún así -y hasta donde este estudio llega¹²⁶-, la visión infantil o el papel de las "pequeñas mujeres" de La semana de colores no ha sido explorado.

En una breve reseña escrita en el '64, con motivo de la reciente aparición de La semana de colores, se comenta:

"Sin tocar para nada el peligroso y tan gastado lenguaje regional, el estilo de Elena Garro se desliza sorprendente por su genuina mexicanidad: juguetón y atrevido con el trato con la muerte, grave y taimado con la vida."¹²⁷

A años de distancia, la descripción -su mexicanidad, el asombroso juego entre lo real maravilloso y lo simplemente real, el plástico sentido del tiempo- se respira como lugar común. A partir de entonces, tampoco los críticos de Garro le han dado a La semana de colores mucha atención, como lo demuestra una reseña de Delia Galván:

"En 'La semana de colores' se refleja el inconciente al atribuirle pecados, alegrías, culpas, castigos, y virtudes a cada día de la semana. En 'El día que fuimos perros' hay transmutación y surrealismo. En 'Antes de la Guerra de Troya' hay soledad y muerte. En 'El robo de Tiztla' se ven las consecuencias de una mentira no tan inocente como parece. En 'El Duende' se observa una perspectiva de la muerte desde el punto de vista de unos niños que ven vida en el más allá."¹²⁸

Queda el sabor de un recuento apresurado de textos, donde las cualidades de cada cuento resultan más bien vagas. Otras opiniones son hermosas pero breves. Para Emmanuel Carballo, por ejemplo, en La semana de colores, "la única finalidad de la vida es ser más vida."¹²⁹

Martha Robles ahonda un poco más:

"En los once relatos de La semana de colores se percibe ese ambiente de tarde en pueblo polvoriento, favorable al recuento de los sueños. Niños, como si fueran los Moncada, que rellenan ausencias del mundo de rutina con emociones y experiencias provenientes del sutil espacio de la fábula. Ese territorio

¹²⁶ Anita Stoll incluye en su recopilación A Different Reality (edición de 1990) la bibliografía sobre Elena Garro. De 70 publicaciones y estudios, no hay uno que aborde expresamente la visión infantil en la obra de la escritora mexicana.

¹²⁷ Elsa Llárena. "Elena Garro: La semana de colores" in El rehilete, abril, 1965, p. 61.

¹²⁸ Delia Galván. "Las heroínas de Elena Garro" in La Palabra y el Hombre, no. 65, enero-marzo 1988, p. 147.

¹²⁹ Emmanuel Carballo. Protagonistas de literatura mexicana, p. 509.

en el que Elena expone lo insólito como si se tratara de eventualidades efímeras (...) como si se tratara de una pequeña antología de huéspedes de paso por lo inusitado, en un tiempo sin tiempo (...)"¹³⁰

Más aún:

"(En La semana de colores) el sueño va hilvanando una demencia fantástica, atemporal y sanguinaria: sus temas maestros (...). No es el absurdo su característica, sino una peculiar manera de escapar de cuanto no se explica. Como en el sueño, sus ambientes escenifican varios planos con fenómenos que se antojan imposibles durante la vigilia."¹³¹

Aunque en estas críticas ya se respira una atmósfera, no se escucha aún la voz infantil que revela a una Elena Garro fresca y llena de vitalidad, ni se siente la mirada de sus niñas que ven el mundo con ironía. No se palpa a una escritora que, a través de la infancia, se "deja ser".

Pero ¿qué es en lo que, desde nuestra perspectiva, hace de los cuentos "infantiles"¹³² de La semana de colores piedra angular de la literatura garriana? Primeramente, que son cuentos en toda la extensión de la palabra. En segundo lugar, que son un concentrado de la estética y las obsesiones de la autora. Consideremos el primer aspecto.

Se dice que todo cuento debe traducir una concepción de vida, "una forma de sentir y vivir el mundo, una manera de conducirse o comportarse concretamente en él."¹³³ Los cuentos de La semana de colores son un fiel y amplio reflejo del mundo garriano, de sus símbolos y arquetipos.

Jung establece que el lenguaje infantil -como el religioso- usa símbolos para expresar las cosas que no comprendemos en la totalidad y que los arquetipos no son representaciones heredadas conscientemente sino tendencias instintivas del hombre -tales como el mito de la destrucción y restauración del mundo o la venida del salvador y la resurrección de éste. Para Jung, "symbols are natural attempts to reconcile and reunite opposites within the psyche."¹³⁴ Esta unión de opuestos se lleva a cabo en la mente infantil - y en la de Garro- sin contradicciones ni dificultades.

El volumen de La semana de colores constituye -en la nomenclatura de Gabriela Mora¹³⁵- una serie integrada o un ciclo cuentístico, pues los cuentos no son secuenciales pero añaden, leídos en conjunto, una complejidad de significados entre sí. Así, Elena Garro opera en un profundo sentido simbólico.

¹³⁰ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 135.

¹³¹ Martha Robles. Escritoras en la cultura nacional. p. 133.

¹³² Nos referimos a los cuentos que tienen como protagonistas principales a los niños y que exaltan esta mirada libre propia de la infancia.

¹³³ Alba Omil y Raúl A. Piérola. El cuento y sus claves. p. 19.

¹³⁴ Carl G. Jung. Man and his Symbols. p. 90.

¹³⁵ Gabriela Mora. En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica. p. 127.

Estos cuentos podrían remitirse a la literatura infantil, pues, como ésta, combinan realidad y fantasía, cuestionan los valores adultos, hacen crítica social, principalmente de las instituciones para los infantes; tienen humor, juegan con la ironía, el absurdo y las palabras; toman en serio la niñez, hacen del personaje un trasgresor¹²⁶.

Pero de igual manera podrían emparentarse con el cuento maravilloso. En la definición de Alejo Carpentier:

"lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe."¹²⁷

Elena Garro tiene una fe ilimitada en el mundo no aparente, cuya puerta de entrada es la infancia, en donde a pesar de todo prevalece un "satanismo ingenuo"¹²⁸.

Sin embargo, para Nádia Battella, el cuento maravilloso contiene una "moral ingenua", en donde no hay "ética de acción", sino "ética del acontecimiento": "(...) as personagens não fazem o que devem fazer. Os acontecimentos é que acontecem como deveriam acontecer."¹²⁹

Es necesario desconfiar, como dice esta autora, de las definiciones autoritarias. O quizá simplemente de las definiciones. Por ello nos inclinamos más a circunscribir el cuento garriano dentro de los parámetros que da Cortázar, que nos parecen más razonables que una rígida definición de un teórico que jamás ha escrito cuento -sin mencionar que, por otro lado, muchas de estas definiciones resultan más largas que algunos cuentos modernos!

La célebre metáfora de Cortázar -el buen cuento es como un puñetazo o como una cicatriz-, define perfectamente a los cuentos de Garro. Los de La semana de colores son todos una cicatriz que suena conocida porque nos recuerda nuestra propia niñez. Son un golpe al alma, porque nos enfrentan cara a cara con la planicie del mundo adulto que consideramos real.

Pero si juzgamos los cuentos de Elena Garro bajo los más reconocidos parámetros de la cuentística, tampoco quedaríamos decepcionados. Dentro de los diez mandamientos del cuento de Quiroga, se establece que las primeras tres líneas de un cuento tienen casi la misma importancia que las tres últimas, que un sustantivo exacto vale más que mil adjetivos, que la acción debe contarse como si le interesara sólo a los personajes y el autor fuera uno de ellos. Para Tolstoi un cuento debía atraer la atención, comunicar con energía los sentimientos y hacer sentir con intensidad. Para Poe el buen cuento debe simplemente ser una "auténtica máquina de crear interés".

¹²⁶ Sonia Salomão Khêde en su obra Personagens da literatura infanto juvenil enumera éstas, las características de la literatura infantil.

¹²⁷ Alejo Carpentier. El reino de este mundo. p. 11.

¹²⁸ Jorge Ayala Blanco en La aventura del cine mexicano. (p. 422) califica así a la "mujer-niña" de "El árbol", una de las criadas más inquietantes de la literatura garricana.

¹²⁹ Nádia Battella Gotlib. Teoría do Conto. p. 18.

Para el mismo Cortázar el cuento debe ser "uma síntesis viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor na água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência."¹⁴⁰

Los cuentos de Garro no sólo cubren las exigencias de la más depurada técnica cuentística. También cumplen con el papel psicológico que se le atribuye a los cuentos infantiles. Bruno Bettelheim sostiene que el cuento de hadas es terapéutico pues el niño encuentra en él las soluciones a sus problemas:

"(...) las exageraciones fantásticas de los cuentos de hadas dan a la historia una apariencia de verdad psicológica, mientras que las explicaciones realistas parecen psicológicamente falsas."¹⁴¹

Y es bajo esta verdad psicológica que se rige la obra garriana. Algunos críticos han juzgado los cuentos de Garro bajo un rigor tomasino: lo que no puede verse en la vida real no puede creerse en sus cuentos, siendo que la verdad es lo contrario. En los cuentos de Garro hay coherencia y verosimilitud. Y ésa es la única verdad literaria.

El niño, dice Bettelheim, entiende que aunque los cuentos sean irreales no son falsos:

"Aunque la fantasía es *irreal*, la sensación agradable que nos proporciona respecto a nosotros mismos y a nuestro futuro es completamente *real*, y necesitamos esta sensación para sobrevivir."¹⁴²

Garro lleva esta visión hasta el extremo: sus cuentos son verdaderos. La única manera de sobrevivirse es defender la infancia particular.

De igual manera los antropólogos afirman que los cuentos de hadas dan expresión simbólica a ritos de iniciación o ritos de paso "tales como la muerte metafórica de un yo, viejo e inadecuado, para renacer en un plano superior de existencia."¹⁴³ En los seis cuentos donde aparecen las niñas de Garro, se da este rito de paso, en el que sus personajes difícilmente acceden a un plano superior, sino que salen del Edén de la infancia para poner los pies en el seco territorio de la adultez.

Los cuentos de Garro también cumplen una función catártica para quien los lee y para quien los escribe. Bettelheim asegura que en periodos difíciles y de tensión, el hombre busca consuelo en la noción "infantil" de que él y su hogar son el centro del universo. Para Garro, el hogar es la infancia y pareciera hacernos sentir que no hay más verdad que la del niño que llevamos dentro.

Y sin embargo la escritora transgrede la psicología cuentística. Si el cuento infantil - según Bettelheim- lleva al lector a un mundo maravilloso para al final, devolverlo a la realidad "de la manera más reconfortante"¹⁴⁴, Garro nos ubica en una atmósfera de

¹⁴⁰ Julio Cortázar. "Alguns aspectos do conto" in Valise de Cronópio. p. 151.

¹⁴¹ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 47.

¹⁴² Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 180.

¹⁴³ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 51.

¹⁴⁴ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 90.

añoranza, en una vaguedad deliberada, en un "había una vez" disfrazado, para regresar brutalmente a sus personajes y a sus lectores al aquí y al ahora del mundo concreto.

En los cuentos maravillosos, tanto las acciones buenas como las malas son extremas. Según Bettelheim, es así como el niño experimenta el mundo: "como enteramente feliz o como un infierno absoluto."¹⁴³ Curiosamente, en Garro es a la inversa. Es su mundo adulto el que funciona bajo esta lógica maniqueísta. El mundo infantil es claramente contradictorio y convergente.

Garro lleva sus cuentos más allá. Bettelheim hace una diferencia entre cuento y mito. El primero, dice, es pesimista, mientras el segundo, optimista. Así, casi podríamos cambiar de opinión y definir los cuentos de Garro como mitos. Y claro, están llenos de alusiones a este estado mítico de la infancia. De hecho, en la literatura garricana se encuentran elementos del mito prehispánico: el tiempo cíclico, la naturaleza repetitiva del universo, el renacimiento y regeneración de la vida, la dualidad del universo, la creencia en un espacio-tiempo sagrados...

Todos estos elementos conforman las constantes dentro de la obra de Elena Garro y son razón para considerar los cuentos de La semana de colores como fundamentales. Por ello, vale la pena dedicar la segunda parte de este capítulo para analizar las características de la escritora. La primera es la ubicación en un mundo donde no existe una temporalidad lineal, donde hay una negación del tiempo como causa-efecto, donde lo circular se interpreta en contra de la simbología tradicional. En vez de representar el mundo de lo preciso y regular, el círculo en Garro es inmovilidad, es castigo. En vez de ser cielo, perfección y eternidad salvadora encarna la infinitud de una pesadilla, el infierno de la repetición. Para Garro la eternidad es un valor negativo. El movimiento circular no representa la limitación adecuada, sino un espacio asfixiante.

Por eso, La semana de colores, como dice Anita Stoll, evoca un "estado idílico de atemporalidad."¹⁴⁶ Se trata, como explicaría Mendilow, de un pasado que no existe como pasado, sino como como un "vigoroso presente"¹⁴⁷ en el que somos, a cada instante, la suma de todos nuestros momentos y producto de todas nuestras experiencias.¹⁴⁸

El tiempo en la obra de Garro es una de las dos caras del Gran Misterio -la otra será la muerte. Nada asombra más a la escritora que el peso de la temporalidad. Dice uno de sus personajes en Andamos huyendo Lola:

"Nada hay más difícil que 'hacer tiempo' ?Cómo se hace 'tiempo'? Tal vez andando hacia atrás. No, ésa no era manera de 'hacer tiempo'. Sólo Dios era capaz de aquella hazaña imposible. Algún imbécil inventó esa frase estúpida: "hacer tiempo."¹⁴⁹

¹⁴³ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 98.

¹⁴⁶ Stoll, Anita (ed). A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro. p. 15.

¹⁴⁷ Adam Abraham Mendilow. O tempo e o romance. p. 248.

¹⁴⁸ Adem Abraham Mendilow. O tempo e o romance. p. 252.

¹⁴⁹ Elena Garro. Andamos huyendo Lola. p. 137.

Para Catherine Larson¹⁵⁰, el tiempo garriano es una mezcla de mediciones históricas, cíclicas, repeticiones y la misma ausencia de temporalidad.

Más allá de esto, el tiempo en Garro también es verdugo. Dice otro de sus personajes:

"Descubrió su repugnancia por los relojes, latían igual que su corazón, marcando el tiempo, un tiempo que nunca terminaba."¹⁵¹

Todos los días a la misma hora, Félix, el criado en Los recuerdos del porvenir, quita el péndulo del reloj para detener el tiempo o entrar en otro "nuevo y melancólico donde los gestos y las voces se movían en el pasado... (donde) se convirtieron en recuerdos de ellos mismos, sin futuro (...) sólo personajes de la memoria."¹⁵²

El tiempo de Garro guarda estrecha relación con el espacio y alterar el orden secreto de ese espacio puede desatar las fuerzas del destino:

"Un hecho inocente puede producir una catástrofe. A veces temo mover un objeto de su lugar habitual, pues ese solo gesto puede originar que el mundo tome un rumbo desconocido (...)"¹⁵³

Este orden permanece aun más secreto e inentendible en los espacios cerrados. Lo que sucede en los interiores corresponde generalmente a un tiempo infeliz, paralizado, mientras lo que transcurre en el exterior, en los jardines y los patios se relaciona con un tiempo fluido, alegre, floreciente.

En este espacio abierto los árboles, como torres vigías, castillos resguardados, son una constante de vida y muerte. Vida en "Antes de la Guerra de Troya", por ejemplo; muerte en Los recuerdos del porvenir, donde dan triste testimonio de los frutos de la Revolución al exhibir, uno tras otro, campesinos colgados de sus ramas.

Esta visión de lo alto también se representa con balcones, símbolos irónicos de salida al exterior cuando se huye de una asfixia interna. El balcón, ventana al mundo, es en Garro salida de él. Sus personajes niños no los conocen, afortunadamente.

Este espacio-tiempo garriano remite a la concepción que se tenía de ambos en la visión prehispánica. Octavio Paz, en El laberinto de la soledad, asegura que el mexicano contemporáneo ha sido exiliado de ese tiempo eterno de los aztecas. Elena Garro fue más incisiva al interpretar esta "eternidad" como una simultaneidad de tiempos. Antonieta Verwey menciona que la escritora dijo alguna vez querer hacer una nueva dimensión temporal a partir de el tiempo occidental y el prehispánico. Para ella,

¹⁵⁰ Catherine Larson. "Recollections of Plays to Come: Time in the Theatre of Elena Garro" in Latin American Theatre Review, primavera, 1989.

¹⁵¹ Elena Garro. Inés, p. 140.

¹⁵² Elena Garro. Los recuerdos del porvenir, p. 20.

¹⁵³ Elena Garro. Testimonios sobre Mariana, p. 12.

el lenguaje mismo de Garro "tiene sus raíces en el mundo indígena de México, pero se elaboró según los cánones de la literatura occidental."¹⁵⁴

El tiempo es determinante para el destino de los personajes garrianos. Por eso, los cuentos donde aparecen sus niñas transcurren en una hora determinada. En la simbología tradicional, el crepúsculo corresponde a la escisión, la grieta que separa el tiempo, la división entre contrarios. El crepúsculo simboliza la ambivalencia, lo indeterminado, lo suspendido entre la tierra y el cielo. En Garro no se trata del crepúsculo, sino de las horas que lo preceden, el tiempo que abarca el trayecto del sol desde su cénit hasta el ocaso.¹⁵⁵

Y es en estas horas asfixiantes e indefinidas que se presenta la muerte. La segunda gran constante de Garro, perecer es fuente de eterna extrañeza.

Para la protagonista niña de Un traje rojo para un duelo, -pálido reflejo de Leli y Eva- la muerte era:

"(...) algo irreal, aunque a veces, por las calles, me sorprendía a mí misma mirando a los que se cruzaban conmigo como a futuros muertos y la certeza de que todos, absolutamente todos, iban a morir, me dejaba atónita."¹⁵⁶

A pesar del extrañamiento, la muerte en Garro resulta familiar. Con sobrada razón uno de los personajes en Los recuerdos del porvenir se ríe pensando lo ridículo que resulta vestir a un muerto de gala, como si se tratara de una ocasión especial. Garro refleja los limitados parámetros de la vida con los que el hombre sigue midiendo la muerte.

Y ésta se encuentra tan a la mano, que a veces "Somos nosotros mismos los que marcamos de antemano el lugar exacto de nuestra muerte..."¹⁵⁷

La muerte también se relaciona con el tiempo y la memoria:

"Tal vez eso era la memoria de los muertos, un hormiguero sin hormigas, sólo pasadizos estrechos abiertos en la tierra, sin salida a las hierbas."¹⁵⁸

La pregunta subsiste:

"¿Y si morir fuera un querer despertar y un no despertar nunca?"¹⁵⁹

¹⁵⁴ Antonieta Eva Verwey. Mito y palabra poética en Elena Garro. p. 21. Esta visión, bastante acertada, parece unirse a la opinión de Gloria Prado al respecto de la mexicanidad o españolismo en el estilo de Garro.

¹⁵⁵ Juan Eduardo Cirlot, en su Diccionario de símbolos, relaciona el calor con la libido y los procesos de maduración.

¹⁵⁶ Elena Garro. Un traje rojo para un duelo. p. 11.

¹⁵⁷ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 118.

¹⁵⁸ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 206.

¹⁵⁹ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 217.

Según Monique Lemaître, la muerte es una obsesión en Garro porque en realidad es el único tiempo femenino, el tiempo de nostalgia por antonomasia.¹⁶⁰

Muerte y vida son en realidad el resultado de una tensión entre movimiento e inmovilidad. Contrastan en Garro la fluidez de los niños contra la parálisis adulta. El movimiento en sí es una invitación a trasgredir el espacio y las niñas de Garro lo trasgreden constantemente. Salen del terreno conocido, al lugar donde habita el desorden y los fantasmas. El jardín es el lugar donde se eluden las leyes de los padres, y del mundo, donde se evaden las normas de la física y la lógica. Para vivir, los personajes siempre salen, en "La semana de colores", "El día que fuimos perros", "Antes de la Guerra de Troya", "Nuestras vidas son los ríos"... aunque en ese vivir prueben un poco de muerte.

Una tercera constante en Garro es la Palabra. La fuerza mágica del lenguaje como "una influencia que hay que cuidar"¹⁶¹ es una concepción muy arraigada en la tradición prehispánica. En la antigüedad se le daba un gran valor a la palabra narrativa. Por ello no es raro encontrar tantos cuentos en donde el poder del rey se doblega ante el poder del filósofo. Quien maneja la palabra tiene conocimiento de la vida y por lo tanto, poder sobre ella. Es significativo que sean las niñas de Garro las herederas de este antiguo don con el cual, por cierto, esperan doblegar el poder patriarcal.

De igual manera, los historiadores han establecido la liga ancestral que existe entre amor, muerte y palabra, como lo ejemplifica Las mil y una noches, donde narrar es un acto vital. También lo es para Garro.

Por ello la importancia y la constante aparición de la confesión en su literatura. La confesión, compartir la Palabra, hermana. La palabra es única llave para la comprensión del mundo. Por eso, lo que mejor hacen los personajes de Garro es hablar.¹⁶² En "El árbol" y "La culpa es de los tlaxcaltecas" se trata de confesiones marginales que buscan apoyo incluso entre clases sociales diferentes. Sin embargo, la complicidad entre criadas y patronas no la habrá más adelante en la obra de la escritora. Sus mujeres y niñas conocen la culpa a pesar de la curiosa afirmación que la autora hace en "El árbol":

"(...) carecía como la mayoría de las mujeres del sentimiento de culpa."¹⁶³ La confesión en este cuento es, de igual manera, memoria y predicción de muerte: un pasado que anuncia el futuro. En este sentido, Garro es completamente determinista. La palabra es sentencia.

¹⁶⁰ Monique J. Lemaître. "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro -Hacia una definición de la escritura femenina en su obra" in *Revista Iberoamericana*, jul-dic., 1989. p. 1010.

¹⁶¹ Gabriela Mora. " 'Los perros' y 'La mudanza' de Elena Garro: designio social y virtualidad feminista." in *Latin American Theatre Review*, primavera, 1975. p. 9.

¹⁶² Vicky Unruh. "Plays of Difference: Language and Eccentricity in Elena Garro's Theatre" in Anita Stoll (ed.) *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro*. p. 39.

¹⁶³ Elena Garro. La semana de colores. p. 145.

En la visión de Ana Bundgard, la culpa en la literatura de Elena Garro no es castigo, como sostienen muchos críticos, sino el resultado de una protesta voluntaria, un "mal inevitable para todo individuo que desee alcanzar el estatuto de sujeto."¹⁶⁴

El habla es termómetro de la relación con el mundo:

"La preocupación por el tiempo ocurre en el lenguaje; el tiempo es tan arbitrario como el lenguaje."¹⁶⁵ Por eso el de las niñas, al igual que su comportamiento, es polisémico, la mayoría de las veces incomprendido por los adultos. El lenguaje de los adultos se convierte con facilidad en "un ejército de arañas que teja y desteja silabas inútiles."¹⁶⁶ El falso "poeta" de Ixtepec, en Los recuerdos del porvenir, comprende el vacío de su vida cuando la compara con un enorme almacén de adjetivos.

Elena Garro rechaza el lenguaje inútil y denuncia los mecanismos que destruyen la riqueza de la palabra. Por ello, en su vida y en su obra, hay un constante desprecio por el poder, por la autoridad establecida. Garro rechaza la demagogia -como señala en su cuento "Las cabezas bien pensantes"- porque reduce el lenguaje a un simple instrumento. La palabra al servicio de la política es, entonces, un simple mercenario del convencimiento.

Y es que la palabra tiene poder en sí misma. Garro la usa como un arma eficaz con la que "se ridiculiza al ser humano que toma rígidamente en serio su propia vida, en contraposición al sentido lúdico de la existencia que habita en esa parte de nosotros mismos que le llamamos niño."¹⁶⁷

Paradójicamente, en sus últimas obras, la escritora se pierde entre las palabras o descubre que la escritura es un medio imperfecto de reflejar los sentimientos:

"Pensó cada palabra. Pero todas eran o demasiado directas o demasiado vagas."¹⁶⁸

Otra constante del mundo garriano es la convivencia de contrarios, entre hombre y mujer, niños y adultos, mestizos e indios... Esta contraposición ha sido interpretada por algunos críticos -Ane-Grethe Ostergaard- como conflicto social. Otros -Teresa San Pedro- como problema metafísico, en el que los protagonistas padecen "la angustia existencial del siglo XX."¹⁶⁹

¹⁶⁴ Ana Bundgard. "La semiótica de la culpa" en López González, Aralia (coord.) Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX, p. 140. Según la autora, no es Garro, sino sus personajes, los que creen en el mito del paraíso perdido, lo cual es discutible dadas las múltiples entrevistas en las que la misma Elena Garro mencionó la profunda nostalgia que sentía al recordar su infancia.

¹⁶⁵ Sylvia Balderrama Ortiz y Virginia Beatriz Gutiérrez Ortiz-Mena. Hacia una convergencia de ópticas: el símbolo en cinco obras teatrales de Elena Garro, p. 122.

¹⁶⁶ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir, p. 28.

¹⁶⁷ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri. "A propósito del teatro de Elena Garro" in VVAA. Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra, p. 29.

¹⁶⁸ Elena Garro. Busca mi escuela. Primer amor, p. 104.

¹⁶⁹ Teresa Anta San Pedro. "El acto de nombrar en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros'" in Explicación de Textos Literarios, vol. 19-1, 1990-1991, p. 18.

En realidad se trata de un problema de visión, de interpretación de un mundo complejo que se divide según el deber ser o el poder ser, ésta última posición que coincide con la visión infantil. Por eso, la mirada en la literatura de Garro tiene una función de conocimiento profundo. El sentido de la vista desafía el sentido común. Los ojos traducen el sentido de las cosas. Aunque en la simbología tradicional la mirada también puede ser una barrera defensiva contra el mundo circundante, coincidimos con Monique Lemaître, en afirmar que es a través de la mirada que las protagonistas de Garro se sobreponen al miedo de vivir.¹⁷⁹

La mujer, por esta capacidad de mirar profundamente, es sujeto de obsesión, muerte y premonición. Elena Garro tiene una obsesión por la obsesión. El pasado como pertenencia pero también como una carga pesada, como una loza que encierra las posibilidades de un futuro. De alguna u otra manera, sus mujeres se encuentran en una constante orfandad. Al contrario del hombre que es un ser unívoco, la mujer garricana es una cuestionadora insaciable.

Este sentido y a través de sus mujeres, la escritora ve todo al revés, y le da un sentido a ese caos. Nada la definiría mejor que la frase popular que da título a su obra de teatro "Andarse por las ramas". Lo que en estricto sentido sería alejarse de la verdad -"andarse por las ramas", como diría el mexicano-, cobra en su literatura el sentido inverso: ver la verdad en su perspectiva múltiple, subir "a las ramas" para despegarse de la planicie del suelo y tener una visión desde lo alto, una visión global y conciliadora.

Sin embargo, la narrativa de Garro también es -como califica Gilda de Mello e Souza a la narrativa femenina- "um olhar de míope", que repara en las minucias, que "se mueve como cosa entre las cosas", como fracción de tiempo en un universo temporal: "no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez (...)"¹⁷⁷ Por eso la voz narrativa que se utiliza en todos estos cuentos garricanos es el indirecto libre, en el que el pensamiento y diálogo de narrador y personaje se funden y confunden.

Así se conforma el universo garricano. A través de sus constantes la escritora nos sumerge -como los cuentos de hadas- en una atmósfera de encantamiento o metamorfosis. Garro parecería poseer la visión mágica del mundo -afin a la tradición literaria antigua- bajo la cual el terreno de lo maravilloso es difícil de delimitar.

Todorov explica que lo fantástico ocupa el espacio de la incertidumbre, la vacilación de alguien que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento sobrenatural. Sin embargo, continúa el autor, cuando lo fantástico se considera como producto de una imagen más lúcida del mundo, nos encontramos en el ámbito de lo maravilloso. Y éste es el terreno de los cuentos garricanos. O lo que es mejor, La semana de colores pertenece a lo que Todorov llama el espacio de lo fantástico

¹⁷⁹ Monique J. Lemaître. "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro. Hacia una definición de la escritura femenina en su obra." in *Revista Iberoamericana*, jul.-dic., 1989.

¹⁷¹ Esta visión de Gilda de Mello e Souza es comentada por Ligia Chiappini Moraes Liete. O Foco Narrativo, p. 55.

maravilloso, pues comienzan como algo que se presenta como probable y terminan con la aceptación de lo sobrenatural:

"Lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿creer o no creer? Lo maravilloso lleva a cabo esta unión imposible, proponiendo al lector creer sin creer verdaderamente."¹⁷²

Y es gracias a la visión maravillosa con la que Elena Garro mira la realidad que se cumple con la paradoja del lenguaje literario: "(...) cuando las palabras están en sentido figurado debemos, precisamente, tomarlas al pie de la letra."¹⁷³

¹⁷² Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica. p. 67.

¹⁷³ Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica. p. 52.

3. LAS NIÑAS DE ELENA GARRO

3.1. Contemplando a un niño

En la actualidad, el papel del niño dentro de la sociedad ha ido cobrando una relevancia indiscutible, sobre todo en América Latina, donde existe una base histórica para ello. Y es que en la cultura prehispánica la infancia ocupaba un lugar primordial.

Para los mayas, por ejemplo, no había acontecimiento más importante que el nacimiento de un niño y entre los náhuatl, la mujer que moría en el parto recibía la misma veneración que los guerreros muertos en batalla.¹ De hecho, en la religión azteca se registra un fenómeno histórico único: la existencia del dios Ixtlilton, una deidad exclusiva de la infancia.

Sin embargo, con la conquista, la preeminencia del niño se pierde. Los cronistas españoles no reportaron las costumbres lúdicas de las tierras recién descubiertas, ya que occidente contemplaba la niñez de manera muy diferente.

En la sociedad antigua occidental² la familia no era el medio para la transmisión de valores ni desempeñaba una función afectiva, al contrario de lo que sucedía en la América prehispánica. El niño occidental aprendía por la diaria convivencia con los mayores. De hecho, era considerado un adulto en miniatura, una "cosita graciosa" que no salía del anonimato. Tan extraño era el concepto de infancia que a la gente le era difícil recordar su edad, como si fuera sólo a partir de la madurez que empezara a correr la vida.

Los historiadores establecen que es con el paso de los siglos, y muy significativamente con la evolución religiosa, que se concede cierta individualidad al niño. Sin embargo, el descubrimiento del alma infantil no aportó nada a la corporeidad de la niñez.

Pero así como la evolución en el pensamiento religioso dio relieve al aspecto espiritual del niño, el desarrollo de la arquitectura ayudó a darle al niño una ubicación espacial concreta. En el siglo XVIII, con el aumento de la privacidad tanto en las costumbres sociales como en la distribución de la casa misma, el niño va conquistando un lugar propio, aun cuando todavía no se crea en su sexualidad ni se piense en su "inocencia".

¹ Max Shein. *The Precolumbian Child*.

² Philippe Ariès. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Aunque Ariès hace un estudio interesante, se le ha criticado haberse circunscrito solamente a las concepciones de la época en Francia e Inglaterra.

Estos dos conceptos aparentemente antagónicos no se asociarán con la infancia sino hasta la revolución freudiana.

Una vez que se establece la inocencia infantil, la actitud del adulto hacia el niño cambia, queriendo resguardarlo de las impurezas de la vida pero a la vez introduciéndolo al uso de la razón. Esta forma de pensamiento común en el siglo XIX representa para el hombre actual casi una contradicción: la inocencia racionalizada, la razón imaginativa.

Poco a poco el niño occidental va cobrando un papel relevante dentro del rol familiar. De ser un ente anónimo pasa a ser denominado con un cariño especial: se le nombra con diminutivos, se considera la desigualdad entre hijos una injusticia... Como comenta Philippe Ariés³, el mundo adulto se vuelca en un amor casi obsesivo por la infancia.

Sin embargo, entre más ingerencia va teniendo el niño en la vida cotidiana, más evidente se hará la separación entre el mundo adulto y el infantil, al grado que, en la actualidad, se concibe a la niñez como la etapa de la imaginación enfrentada a la razón. El proceso de crecimiento, entendido bajo los parámetros modernos, "abre una brecha entre imaginar y razonar."⁴ Para el adulto actual la inocencia es casi una falla de carácter, cuando debiera ser simplemente -como lo es para Garro- otra forma de mirar, de ver con una credulidad incondicionada -que no incondicional.

En la visión de algunos críticos, la Psicología y la Psicología del Aprendizaje acabaron por avalar este dominio adulto, basado en el control del código verbal y la capacidad de simbolización para la cual el niño no está capacitado. Curiosamente en Garro estas dos facultades son muy superiores en sus personajes infantiles y completamente ausentes en sus adultos.

Los investigadores⁵ establecen que estas fallas de abstracción de la infancia se compensan con la presencia de la concreción. A falta de una visión analítico-conceptual, el niño tiene una mente instintiva, integral e instantánea que funciona por semejanzas, correspondencias y similitudes entre elementos que la razón está condicionada a separar. El pensamiento infantil es, entonces, intuitivo, una mezcla de experiencia y de percepciones sensoriales.

Por ello, prevalece en Elena Garro un tono infantilizado cuando sus personajes hablan de las tardes que se huelen o los días que se tocan. Garro, como narradora, hace lo que hacen los niños: opera bajo similitudes contrastantes, une todos los sentidos al servicio del instinto.

³ Philippe Ariés. El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen.

⁴ Luzelena Gutiérrez de Velasco. "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro" in Nora Pasternac, Nora, et. al. (compiladoras) Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas. p. 109.

⁵ María José Palo y María Rosa D. Oliviera. Literatura infantil. Voz de criança. p. 7.

Es por esta facultad de asociación que el niño está más abierto al signo artístico, al juego y a la literatura, pues es capaz de descubrir la correspondencia que integra las cosas en un todo universal:

"O faz-de conta das crianças, longe de ser escapismo ou alienação, é a maneira que os personagens inventam para participar ativamente da realidade inovando-a, questionando-a creativamente. Através das aventuras os heróis aprendem vivenciando."⁶

Por esa introducción a la vida que es la ficción, los historiadores, literatos y pedagogos parecerían coincidir con la feliz expresión de Câmara Cascudo:

"o conto popular maravilhoso é (...) o primeiro leite intelectual."⁷

En Introducción a la literatura fantástica Todorov expone la correlación que existe entre la infancia y la literatura. Mientras el adulto separa mundo psíquico y físico, el niño los integra. De igual manera, la literatura fantástica no ignora el límite entre materia y espíritu sino, por el contrario, lo mantiene presente como pretexto de incesantes trasgresiones. Para Todorov la literatura fantástica pone en tela de juicio la separación entre sujeto y objeto, lo que sucede también en la mente infantil.⁸

De la misma forma, el juego abre una puerta de comunicación entre el mundo tangible y el imaginativo. Aunque ya en el siglo XV la pintura de la época daba testimonio de las costumbres lúdicas, los juguetes, sin embargo, imitaban el mundo de los adultos: caballitos, muñecas, molinitos... Curiosamente, muchos de los juegos que entonces se consideraban infantiles son hoy juegos de adultos, -la pelea de gallos, por ejemplo- o a la inversa, algunos juegos que se reservaban a los adultos -como el de la gallina ciega- hoy sólo se les permiten a los niños.

Sin embargo, a la luz de la modernidad, el valor del juego simbólico según Piaget radica en que éste "no es un esfuerzo de sumisión del sujeto a lo real, sino, por el contrario, una asimilación deformadora de lo real al yo."⁹

La importancia vital del juego es ser termómetro y fiel traducción de una manera de introyectar el mundo. Además, como marca Walter Benjamin, el juego introduce en la vida del niño el factor del hábito:

"El hábito entra en la vida como juego; en él, aun en sus formas más rígidas, perdura una pizca de juego hasta el final."¹⁰ Esto es lo que hace Elena Garro. Juega constantemente con sus personajes y con el lenguaje. Podríamos decir que el gran juguete de Garro y sus niñas es la Palabra.

⁶ Sonia Salomão Khéde. Personagens da literatura infanto juvenil. p. 51.

⁷ Câmara Cascudo apud Nelly Novaes Coelho. O Conto de Fadas. p. 5.

⁸ Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica. p. 91.

⁹ Jean Piaget. Seis estudios de psicología. p. 40.

¹⁰ Walter Benjamin. "Juguetes y juego" en Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes. p. 94.

Los niños de Garro no juegan con objetos físicos, sino con elementos de la imaginación: el habla y la fantasía. Observan, inventan. Si el juego es termómetro de socialización, ellos están constantemente solos. No hay otros niños alrededor. Juegan con los criados o con los animales, pero parecieran vivir en un pueblo lleno de adultos, en una casa lejana al resto del pueblo, al resto de la vida.

Para Freud¹¹, todo niño que juega se comporta como un poeta, pues construye un mundo propio en el que ordena las cosas según su agrado. Incluso muchas cosas que de ser reales serían dolorosas, en el juego se vuelven placenteras.

Lo que la psicología dejó en claro es que aunque el adulto deje de jugar no puede, por el contrario, renunciar al placer lúdico. Por eso cambia el juego por el humor o la fantasía. En la premisa de Freud, la creación literaria y el sueño diurno son continuación y sustituto de los juegos infantiles.¹²

Sin embargo, mientras el niño no se molesta en esconder sus juegos, el adulto "preferiría confesar sus faltas a comunicar sus fantasías".¹³ Mientras el niño juega a ser grande, el adulto se avergüenza de sus debilidades de pequeño.

Ésta es la magia que Garro restituye: la fantasía como un regalo al mundo y a sí misma. Sus cuentos son la manera más literaria de fantaseo, porque, como dice Freud, los dichosos no fantasean, sólo los insatisfechos. Y debemos a la nostalgia que Garro siempre guardó de su infancia los personajes memorables de su literatura.

Sin embargo, la psicología y pedagogía modernas han mostrado que si bien la literatura y el juego han sido desde tiempo atrás la llave al mundo infantil, todavía es terreno a explorar el desarrollo lógico, emocional y espiritual del niño.

Jung ya mostraba que el proceso de crecimiento emotivo está lleno de tragos amargos. La construcción del ego y la adaptación al mundo exterior a través de la escuela constituye un shock doloroso. El niño descubre que es diferente de los otros "and this feeling of being unique brings a certain sadness that is part of the loneliness of many youngsters."¹⁴ El niño empieza a vislumbrar las imperfecciones del mundo y de sí mismo.

Es en esta etapa que se encuentran las niñas de Garro. Aunque nunca hay una sola mención a la escuela -parecieran vivir en una libertad absoluta- no están a salvo de este inevitable proceso de diferenciación.

Jung establece que aún cuando no haya un sufrimiento profundo, en esta etapa puede haber una especie de hastio, que bien retratan los cuentos de hadas que inician con la

¹¹ Sigmund Freud. "El creador literario y el fantaseo" in Obras completas. p. 127.

¹² Sigmund Freud. "El creador literario y el fantaseo" in Obras completas. p. 134.

¹³ Sigmund Freud. "El creador literario y el fantaseo" in Obras completas. p. 129.

¹⁴ "y este sentimiento de ser único conlleva una cierta tristeza que es parte de la soledad de muchos jovencitos." (la traducción es nuestra) Carl G. Jung. Man and his Symbols. p. 168.

enfermedad o decrepitud del rey -lo que usualmente representa la confrontación de sí mismo- y a quien sólo un talismán desconocido puede curar.

Para Bettelheim, la infancia "es la época en que se aprende a cubrir el inmenso vacío entre experiencias internas y el mundo real."¹⁵ Para el autor, como para Garro, la niñez tampoco es un Edén idealizado.

Este proceso de socialización está lleno de incomprendiones. Hasta los siete años los niños no saben discutir entre sí y se limitan a afirmar sin razonamientos. Piaget demostró que al niño le cuesta trabajo ponerse en los zapatos del otro. Habla como para sí mismo cuando está en compañía y este "monólogo colectivo" en realidad lo incita más a la acción que a la reflexión.

Más adelante el niño ya buscará entender el por qué de las cosas, un por qué asociado a la vez con causa y finalidad. Para la lógica infantil todo tiene una razón, nada existe porque sí. Por eso a los pequeños les cuesta mucho trabajo comprender fenómenos que se dan sin un aparente por qué:

"Dicho de otro modo, no existe el azar en la naturaleza, ya que todo está 'hecho para' los hombres y los niños, según un plan establecido y sabio cuyo centro es el ser humano."¹⁶

Y es completamente entendible. El azar necesita de espacio y tiempo como conceptos separados. En el mundo infantil, donde tiempo y espacio son uno, no existen las casualidades.

Bajo esa lógica el niño construye su "espiritualidad". Piaget comprobó que para el niño la existencia de un ser divino se circunscribe al pensamiento humano: las cosas han sido construidas por el hombre o por una actividad divina análoga. Por eso no es raro que a las niñas de Garro les cueste trabajo pensar que Dios sea infalible, que pueda saberlo todo o estar en todas partes.

Entre los siete y doce años el niño abandona el lenguaje egocéntrico y aprende a convivir. Sus juegos se estructuran con reglas claras; generalmente piensa antes de actuar, establece sus valores, forma su voluntad. Si bien es el final de la infancia, a cambio se gana una personalidad.

El inicio de la adolescencia es una etapa que Piaget considera maravillosa por el simple hecho de que el joven se vuelca en teorías abstractas y problemas sin relación con lo cotidiano. Mientras al niño el plano de lo no probable no le interesa -para él casi todo es probable- al adolescente la improbabilidad le fascina. De la niñez a la adolescencia se conquista el abismo: la libertad para la reflexión espontánea.

Los niños de Garro se encuentran en este sutil intersticio. Pasan su tiempo cuestionando la vida, formulando teorías sobre la muerte, abarcando todo con la magia

¹⁵ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 94.

¹⁶ Jean Piaget. Seis estudios de psicología. p. 43.

de lo probable. Aunque no llegan todavía a la plena conciencia de sus reflexiones éstas ya tienen el germen de la filosofía: la muerte en "El Duende", la vida como algo efímero en "Nuestras vidas son los ríos", la apariencia de las cosas en "Antes de la Guerra de Troya", la trascendencia en "El día que fuimos perros", el orden cósmico en "La semana de colores", la Verdad en el "El robo de Tiztla"...

La adolescencia es, entonces, la edad metafísica por excelencia: "el yo es lo bastante fuerte como para reconstruir el universo y lo bastante grande como para incorporarlo."¹⁷

Mientras el niño se siente inferior con relación a los adultos y construye un mundo a una escala menor pero a semejanza de éstos, el adolescente se siente igual que el adulto pero en un mundo aparte. Garro lleva esa arrogancia más allá. Sus niños tienen la certeza que los adultos no sólo desconocen el mundo infantil, sino el mundo en general.

Mezcla de egocentrismo y de abnegación, el adolescente considera la religión como un valor real, ya sea positivo o negativo. Los niños de Garro son a-religiosos - como la autora misma- pero miden su mundo a través de un ego exacerbado.

Si como dice Piaget, la metafísica, las pasiones y la megalomanía del adolescente son la preparación para la creación personal, tanto Garro como sus personajes van por buen camino.

Sin embargo, la escritora no es la primera ni la única en narrar desde la infancia. Otras autoras mexicanas¹⁸ también contemplan esta etapa como un paraíso perdido -Nellie Campobello, quien incluso exalta la figura materna, Elena Poniatowska, Margo Glantz, Rosario Castellanos. Otras escritoras ven en la niñez un momento de orfandad -María Luisa Puga, Silvia Molina, Josefina Vicéns, Guadalupe Dueñas, Carmen Boullosa. Unas más simplemente la recuerdan como una "temporada en el infierno" -Olga Harmony, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Angelina Muñoz...

En este universo infantil, ¿qué hace de la literatura garriana una visión diferente de esos "años dorados"?

Si bien existe una concepción generalizada de la infancia como una etapa privilegiada de la existencia, también el mundo moderno considera que el niño *no* está preparado para la vida. Y es aquí donde Garro hace una enorme trasgresión: es precisamente el niño el único preparado para la vida verdadera. Es en la infancia que el niño, solo, se enfrenta a las mayores pruebas de su existencia. Los personajes infantiles de Garro se inician por sí mismos en esos ritos de paso. En ningún momento es el mundo adulto el que los prepara para enfrentar la vida. Es el niño el que tiene que confrontar el mundo adulto contra el propio para descubrir la esencia de las cosas.

¹⁷ Jean Piaget. Seis estudios de psicología. p. 99.

¹⁸ Nora Pasternac recopila, en el libro Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas, artículos sobre estas escritoras.

La niñez en Elena Garro es entonces un gran ritual:

"se convierte así en la época de las iniciaciones en el juego; de la curiosidad por la vida de los adultos, de las aventuras; de la crueldad para los hermanos menores y de la instauración de una fantasía, que transforma las circunstancias (...)"¹⁹

Por eso es un momento de inteligencia y tragedia:

"quizá la infancia empiece a ser trágica cuando se adquiere esa conciencia de identidad, cuando el cuerpo infantil se separa de un todo (...)"²⁰

Es la etapa de "el tiempo que no transcurre, el secreto de las palabras, la verdad de lo increíble, la realidad del sueño, la luminosidad pura (...)"²¹ El claroscuro sin contradicciones, como dice Esther Seligson.

La infancia en Garro "no es una época que se cierra y se termina a una cierta edad, sino un estado de gracia que se prolonga con sólo quererlo, con sólo saber mirar y escuchar y dejarse penetrar por lo increíble, por la embriaguez, el asombro y el encantamiento."²²

Para muchos críticos, los personajes infantiles de Garro tienen la capacidad de conjuntar los opuestos, de convivir en dos mundos -la religión católica y la brujería, lo criollo y lo indígena, la infancia, la muerte y la sexualidad- sin aparentes fisuras.²³

Así, para los personajes infantiles de La semana de colores, la vida "es una continuación de algo que está detrás, que viene de antes -un pasado no sucedido como tal y un porvenir que no es exactamente futuro-, inesperado, inconcluso hasta cierto punto, inmóvil, colmado."²⁴

Es curioso notar que mientras el mundo infantil de Elena Garro puede ser visto como una forma perfecta de conciliación, el mundo adulto tiene dos polos: los padres, casi siempre ausentes y completamente racionales, y los criados, presencias fantasmales, productos de un mestizaje forzado, que no han "madurado" una concepción del mundo realmente occidental.

De la infancia, Elena Garro extrae su gran riqueza: la imaginación, que -como ella misma consideraba- "es un poder para llegar a la verdad, porque la mentira es muy aburrida, en

¹⁹ Luzelena Gutiérrez de Velasco. "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro" in Nora Pasternac, et. al (compiladoras). Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas. p. 124.

²⁰ Margo Glantz. "Criadas, Malinches ?esclavas? Algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana." in Ana Pizarro (org.) América Latina. Palabra, Literatura e Cultura. vol. 3. p. 613.

²¹ Esther Seligson. "In illo tempore. (Aproximación a la obra de Elena Garro)" in Revista de la Universidad de México. no. 12. p. 9.

²² Esther Seligson apud Arcelia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaño. El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas. p. 159.

²³ Margo Glantz apud Raúl Silva. "Visión crítica" in Reforma. El Ángel. 30 de agosto, 1998. p. 3.

²⁴ Esther Seligson. "In illo tempore. (Aproximación a la obra de Elena Garro)" in Revista de la Universidad de México. no. 12. p. 10.

cambio la imaginación es exacta."²⁵ No extraña que muchos filósofos relacionen la sabiduría o la inteligencia con la capacidad de ser niño.

La infancia es además, la única etapa feliz porque, como la misma escritora decía: "en la infancia no tienes límites, puedes hacer lo que quieras."²⁶

Y es esta libertad la que sigue sorprendiendo al adulto. Clarice Lispector, en su cuento "Dibujando a un niño" hace de alguna manera lo mismo que Garro: mostrar el proceso de aprendizaje como algo grotesco, terrorífico y a la vez irremediable, un inevitable sacrificio del ser por el ser-en-compañía, de la verdad ontológica por la vida en sociedad, de la libertad por el cariño. Se intercambia la locura y la soledad por la sociabilidad. El niño "tiene que transformarse en comprensible si no nadie lo comprenderá, si no nadie irá hasta su silencio..."²⁷

Lispector, como Garro, tiene la convicción de que detrás de la admiración existe un completo desconocimiento entre el mundo infantil y el adulto. Y contrario a lo que Jung vería en un niño -su futuridad, un anticipo de acontecimientos- Garro y Lispector envidian su inmediatez, lo que está siendo y dejará de ser.

El niño es un ser en el instante, inapresable. Definirlo, diría Clarice Lispector, sería domesticarlo y convertirlo en humano "porque así hicimos con nosotros y con Dios".²⁸ Domesticado "pasará del tiempo actual al tiempo cotidiano, de la meditación a la expresión, de la existencia a la vida."

Entonces, compartiendo la pregunta de Lispector, ¿de qué manera conocer al niño? "Para conocerlo tengo que esperar que se deteriore, y sólo entonces estará a mi alcance."²⁹

Las niñas de Garro, detenidas a la orilla del abismo, en el instante mismo de deteriorarse, se escapan de la mano del lector, saltan al vacío, y se salvan -afortunadamente- de esa comprensión.

²⁵ Elena Garro apud Patricia Rosas Lopátegui y Rhina Toruño. "Entrevista. Elena Garro" in Hispamérica. Revista de Literatura, diciembre, 1991. p. 55.

²⁶ Elena Garro apud Patricia Rosas Lopátegui y Rhina Toruño. "Entrevista. Elena Garro" in Hispamérica. Revista de Literatura, diciembre, 1991. p. 65.

²⁷ Clarice Lispector. "Dibujando a un niño" in La legión extranjera. p. 294.

²⁸ Clarice Lispector. "Dibujando a un niño" in La legión extranjera. p. 291.

²⁹ Clarice Lispector. "Dibujando a un niño" in La legión extranjera. p. 290.

3.2. Las niñas de La semana de colores

"Creo en la felicidad, porque me acuerdo que la practiqué en la infancia."³⁰

El mundo de Elena Garro se resume en las tres mujeres de su literatura. En primer lugar, la mujer adulta, generalmente alter ego de la autora, perdida y naufraga. Mientras sus niñas están en búsqueda, sus mujeres están en huida. Rebeldes, descastadas, se ha dicho que sus adultas son figuras románticas o que su rebeldía constituye un medio para la seducción y "un instrumento para asegurarse una mirada constantemente deslumbrada y sedienta."³¹

Para muchos, estas mujeres son personajes infantilizados que operan desde un "espacio nómada"³², no participativo, desplazadas del centro o de la vida convencionalmente comunitaria. Por un lado, "dan muestra de frágil dependencia, en lo que concierne a la cotidianidad, pero encarnan la fuerza de la fantasía que las hace traspasar el tiempo, el espacio y la crueldad."³³ En esta visión casi evangélica que tiene Garro de la vida, los más fuertes serán humillados y los débiles serán engrandecidos, no por la fuerza del bien sino de la imaginación.

La segunda mujer de Garro es la indígena, ventana al alma prehispánica, puerta que comunica esos dos mundos todavía existentes en México, símbolo perfecto de un mestizaje imperfecto, emblema doloroso de un sincretismo aparentemente estéril, al grado que se pregunta Lady Rojas-Trempe si en el cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas" la esterilidad de lo mestizo no será "síntoma de la desaparición de una raza milenaria y (...) señal de la incompatibilidad en la mezcla intercultural?"³⁴

Paradójicamente, la mujer indígena en Garro es fecunda en imágenes poéticas, hermosas o siniestras pero siempre significativas de un mundo que mantiene, subrepticamente, íntima relación con la infancia. Los criados en Garro viven en una especie de animismo infantil, de manera que pueden creer -por ejemplo- que la menstruación es la luna que baja y da un mordisco a la mujer entre las piernas.³⁵

³⁰ Elena Garro apud Patricia Vega. "He reflexionado sobre toda mi vida y sólo acepto mi infancia: Elena Garro" in La Jornada. 4 de noviembre, 1991. p. 35.

³¹ Fabienne Bradu, Fabienne. Señas particulares, escritora: ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. p. 26.

³² Vicky Unruh. "(Free)/ Plays of Difference: Language and Eccentricity in Elena Garro's Theatre" en Anita Stoll (ed.). A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro. p. 40.

³³ Luzelena Gutiérrez de Velazco. "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro" in Nora Pasternac, et. al. (compiladoras) Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas. p. 124.

³⁴ Lady Rojas-Trempe. "Historia narrativa de la conquista de los indígenas mexicanos: Elena Garro" in Literatura mexicana. vol. 3,1, 1992. p. 166.

³⁵ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir.

Las criadas son también ojos y oídos, especie de conciencia de la casa, receptáculo de sabiduría, confesoras o traidoras, según la ocasión. Son ellas mismas niñas desengañadas, sin alegría pero con aguda intuición. Son generalmente educadoras, inician a los niños en ese otro mundo paralelo, son cómplices, mediadoras, transmisoras del folklore, puentes entre el pasado, presente, apariencia y fantasía.³⁶ Son, incluso, ese Otro oscuro, la culpa que representa la Malinche, este "personaje mítico, el estereotipo interiorizado y poetizado por Paz"³⁷.

En Rosario Castellanos y Elena Garro el sentimiento de traición que encarnan las criadas surge precisamente en la infancia. En la visión de Margo Glantz, es "en la intimidad vivida con las mujeres donde se descubre la verdadera naturaleza de una cultura."³⁸ En la más reciente literatura mexicana escrita por mujeres han desaparecido las Malinches, la culpa y las criadas, "esas intermediarias de la infancia, de otra historicidad que se nos antoja mítica (...)"³⁹ Pero en la literatura de Garro, las criadas todavía tienen una importancia casi arqueológica.

La tercera mujer de la literatura garriana -la niña- es, en realidad, concepción de vida de la autora o, por lo menos, la gran añoranza: la infancia como un estado pre-ético, inviolado por la adultez, virgen y lleno de significado.

Garro aborda el tema de la infancia a la inversa que la psicología infantil tradicional. Mientras ésta mira la lógica del niño desde la óptica adulta, aumentando la distancia entre ambos mundos, Garro contempla la lógica adulta desde la óptica infantil:

"Como el niño generalmente percibe cada día como un tiempo tocado por lo mágico y misterioso, el escritor mágico-realista suele valerse del niño-narrador para quebrar, a través de sus ojos, los límites de realidades o nociones preconcebidas que sus lectores adultos se han impuesto."⁴⁰ En el caso de Garro -a quien, por cierto, no clasificaríamos como escritora mágico-realista-, el niño-narrador es más que una herramienta de narrativa; es una verdadera interpretación del entorno.

Las niñas de Garro también simbolizan al ser sin voz por antonomasia. Por ser mujeres y ser pequeñas, sus niñas son la minoría de la minoría. No sólo la obra, sino la biografía de la escritora subraya esta preferencia por las "causas perdidas". Sin embargo, sus niñas al tiempo que carecen de la voz con la que oficializan el mundo los adultos, también son la palabra que subvierte el orden. Les está permitido, o mejor

³⁶ Así las describe María García en La protagonista femenino y el uso del espacio en la cuentística de Rosario Castellanos, Elena Garro e Inés Arredondo.

³⁷ Margo Glantz. "Criadas, Malinches ?esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana" in Ana Pizarro (org.) América Latina. Palabra, Literatura e Cultura, vol. 3. p. 614.

³⁸ Margo Glantz. "Criadas, Malinches ?esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana" in Ana Pizarro (org.) América Latina. Palabra, Literatura e Cultura, vol. 3. p. 614.

³⁹ Margo Glantz. "Criadas, Malinches ?esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana" in Ana Pizarro (org.) América Latina. Palabra, Literatura e Cultura, vol. 3. p. 619.

⁴⁰ Robert K. Anderson. "La cuentística mágico realista de Elena Garro" in Selecta. Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages, vol. 3, 1982. p. 117.

dicho, tolerado, hablar con la voz de la imaginación a falta de una voz autorizada por la experiencia.

Aunque ya en obras anteriores Garro hace de los niños figuras memorables -Calita en "Un hogar sólido", Clara en "La señora en su balcón", los Moncada en Los recuerdos del porvenir-, es en La semana de colores que se presentan, por primera vez, de manera protagónica.

En los trece textos de La semana de colores aparecen todas las mujeres de Garro: la adulta fugitiva -presente en el más famoso de sus cuentos "La culpa es de los tlaxcaltecas" e incluso en "Era Mercurio"-, la criada traidora o confidente -"La culpa es de los tlaxcaltecas", "El árbol" y "El anillo"- y la niña mágica -"La semana de colores", "El día que fuimos perros", "Antes de la Guerra de Troya", "El robo de Tiztla", "El Duende", "Nuestras vidas son los ríos".

Tres cuentos parecerían excepciones dentro del volumen: "El zapaterito de Guanajuato", que tiene como personaje-narrador a un campesino que, perdido en la ciudad, es acogido por una mujer tan huidiza como todas las protagonistas de Garro; "Perfecto Luna", una leyenda de pueblo que trata sobre la venganza de un muerto y, por último, "¿Qué hora es?", un "cuentito de amor", una historia muy simple -en palabras de la misma escritora- y que quizá por lo mismo haya sido su cuento preferido, como lo confesó en varias entrevistas.

Lo que hay en común en los trece cuentos es la visión infantil de los protagonistas que -pequeños o no- ven el mundo como un paraíso donde lo hermoso y lo siniestro conviven sin contradicciones. Son siempre los criados, los locos, los viejos, las mujeres, en última instancia las minorías marginadas, las que disfrutaban con nostalgia de esta frescura innata.

Y es que los personajes más ricos en la obra de Garro siempre poseen un pedazo de infancia intacto. Martín Moncada en Los recuerdos del porvenir sabe que tiene un tiempo paralelo dentro de sí mismo -un tiempo infantil- y recuerda que de pequeño, cuando se desconocía a sí mismo y lloraba encontrando todo extraño, se remitía a ese tiempo mágico para recobrar el sentido de las cosas:

"En ese tiempo un lunes era todos los lunes, las palabras se volvían mágicas, las gentes se desdoblaban en personajes incorpóreos y los paisajes se transmutaban en colores."⁴¹

Félix, el criado de la novela, también mantiene ese asombro:

"Para él los días no contaban de la misma manera que contaban para los demás. Nunca se decía: 'el lunes haré tal cosa' porque entre ese lunes y él, había una multitud de recuerdos no vividos que lo

⁴¹ Doris Meyer en su interesante artículo "Alienation and Escape in Elena Garro's La semana de colores" ha analizado ambos textos como cuentos espejo.

⁴² Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 22.

separaban de la necesidad de hacer 'tal cosa ese lunes'. Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él.⁴³

Así, mientras el lunes es simplemente otro día para la mirada adulta, para los personajes espontáneos -para Félix en Los recuerdos del porvenir, para Titina en "Andarse por las ramas", para Leli y Eva en La semana de colores- el lunes tiene una existencia verbal y física, una plenitud de asociaciones.

Para estos personajes hay un tiempo denotativo y uno connotativo, uno pleno de vida, otro encerrado en el orden cronológico, como un "mero marco de la vida."⁴⁴

Para ellos, el tiempo es en realidad una sombra que deja adivinar sólo a los entendidos su velado y antiguo origen:

"La gente deambulaba por la plaza hechizada por el recuerdo olvidado de la fiesta; de ese olvido provenía la tristeza de esos días. 'Algún día recordaremos, recordaremos', se decía con la seguridad de que el origen de la fiesta, como todos los gestos del hombre, existía intacto en el tiempo y que bastaba un esfuerzo, un querer ver, para leer en el tiempo la historia del tiempo."⁴⁵

Conservar la infancia contra la erosión del tiempo lineal parece requisito indispensable de una mayor vivencia del mundo; no de una mayor comprensión, sino aprehensión de la vida.

Y es por ello que sus personajes añoran interminablemente, hasta su muerte, este estado ideal, donde el ser humano vive con intensidad. Porque en la infancia todo adquiere otro relieve, lo trascendente está más a la mano:

"De muy pequeño, cuando su padre lo sentaba en sus rodillas, lo inquietaba oír los latidos de su corazón, y el recuerdo de una tristeza infinita, la memoria tenaz de la fragilidad del hombre, aún antes de que le hubieran contado la muerte, lo dejaba transido de pena, sin habla."⁴⁶

Garro introduce una revelación asombrosa: es en la infancia que se viven las experiencias trascendentes y se introyectan las preguntas existenciales. Martín Moncada guarda el recuerdo de su primera vivencia de la muerte; la primera percepción de la fugacidad de la vida le sobreviene a los cinco años, un día que se detiene ante la ventana de una vieja vecina a quien velaban:

"Solitario, entró en ese día cargado de recuerdos no vividos. Por la noche, en su cama, recordó su propia muerte. La vio muchas veces ya cumplida en el pasado y muchas veces en el futuro antes de cumplirse. Pero era curioso que en el pasado fuese él, Martín, el que había muerto y en el futuro un personaje extraño el que moría (...)"⁴⁷

⁴³ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 21.

⁴⁴ Ane-Grethe Ostergaard. "El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro" in Latin American Theatre Review. no. 16, 1, otoño, 1982. p. 59.

⁴⁵ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 22.

⁴⁶ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 23.

⁴⁷ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 85.

Infancia y muerte se comparten, porque "el espacio de la infancia y el de la muerte son semejantes: ambos idealizados a la distancia, ambos irreales cuando se ven desde afuera transformados por la imaginación y la palabra, ambos, acaso, tiempo y espacio, por donde pasan todos los hombres."⁴⁸

Esta liga entre la infancia y la muerte está presente en toda la obra de Garro. Baste recordar a Consuelo, en La casa junto al río, quien sólo puede entrar a la casa de su niñez -y alcanzar la felicidad completa- cuando muere.

Para Garro, tanto en su obra como en su vida, la infancia es fundamental, determinante, y conservarla es el único medio de vivir el mundo. La niñez es el paraíso del alma, donde ésta puede crecer y explayarse como en ninguna otra etapa de la vida humana. También es el período donde se imaginan las cosas más íntimas e inteligentes, donde se forma la personalidad, donde se marcan creencias, costumbres, supersticiones y miedos:

Elvira, en Los recuerdos del porvenir, tenía una preocupación que desde niña la asaltaba antes de irse a la cama:

"No sé como soy con los ojos cerrados' y hundía la cabeza debajo de las sábanas para evitar que alguien viera su cara desconocida. Se sentía indefensa en su rostro dormido."⁴⁹

Isabel, en la misma novela, tiene su propio miedo:

"Supersticiosa tocaba los objetos para comunicarse con el mundo aparente y cogía un libro o un salero como punto de apoyo para no caer en el vacío. Así establecía un fluido mágico entre la Isabel real y la Isabel irreal y se sentía consolada."⁵⁰

En la infancia los sentidos son los únicos instrumentos de conocimiento verdadero. Jung ya explicaba la percepción sensorial como una forma de percepción psicológica. Es por ello que los personajes niños conservan ese animismo, esa comunicación profunda con las cosas, y entienden la soledad de los mayores, de ese mundo que no les corresponde pero al que saben, con secreta angustia, que un día van a pertenecer.

Los mismos adultos llegan a intuir esta separación: "Ana acostumbraba decir: 'los hijos son otras personas', asombrada de que sus hijos no fueran ella misma."⁵¹

El adulto pierde la idea de dualidad, de contradicción, de sorpresa: Nicolás, en Los recuerdos del porvenir, rememora su infancia, cuando compartía con sus hermanos "la sorpresa infinita de encontrarse en el mundo. En aquel tiempo hasta el dedal de su madre brillaba con una luz diferente(...) Algunos de esos días habían quedado aparte, señalados para siempre en la memoria, colgados de un aire especial. Luego el mundo se volvió opaco, perdió sus olores penetrantes, la luz se suavizó, los días se hicieron iguales y las gentes adquirieron estaturas enanas."⁵²

⁴⁸ Octavio Rivera apud Sylvia Balderrama Ortiz y Virginia Beatriz Gutiérrez Ortiz-Mena. Hacia una convergencia de ópticas: el símbolo en cinco obras teatrales de Elena Garro. p. 148.

⁴⁹ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 30.

⁵⁰ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 31.

⁵¹ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 32.

⁵² Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 33.

Es curioso que en Garro exista una tendencia a asociar la baja estatura con la maldad. La altura en su obra también es un privilegio o una tabla salvadora. Mirar desde lo alto -"El Duende"- o arrojarse desde ahí -Testimonios sobre Mariana, "La señora en su balcón"- es frecuentemente solución a la planicie del mundo.

En la accidentada geografía infantil, los niños olvidan lo que parece ser importante para los adultos y recuerdan cosas que nadie más vio. Por eso en la adultez, la infancia se convierte en memoria: "Los personajes entonces parecen desdoblarse en sus mentes, es decir, la realidad maravillosa de la infancia ya no es una unidad con el mundo de los adultos."³³

La infancia, además, ofrece esa seducción. Incluso cuando ya no se forma parte de ella, constituye en sí misma un pasado mítico. "El pasado ofrece el encanto de lo irrecuperable", dice un personaje de Garro.³⁴ La nostalgia es entonces un pequeño sufrimiento imprescindible. Nada se añora por más tiempo que la infancia, que es lo primero que se vive y lo vivido con más intensidad.

El riesgo mortal de la adultez es ir olvidando este recuerdo, ir perdiéndose, desconocerse, negarse tres veces. Incluso el personaje de Y Matarazo no llamó, una de las novelas más adultas, más "social" -dentro de lo relativo que resulta el término en la obra de Garro-, reconoce con tristeza haber perdido la magia, porque sus sueños de infancia son completamente diferentes a sus sueños de adulto. Y es que existe una estética de la infancia. Los niños de Los recuerdos del porvenir lo saben y se horrorizan al ver que los adultos se acostumbraban "a la fealdad e inventaban un mundo irreal. Detrás de la apariencia de ese mundo estaba el mundo verdadero, el que (...) buscaban desde niños."³⁵ En la visión infantil la realidad es imaginaria y la imaginación es verdadera.

Imaginar es un don que no hay cómo recuperar una vez perdido. Dejar morir al niño interior es la verdadera muerte:

"Un viejo como tú es un hombre muerto. Así naciste. Nunca supiste encontrar el filo del agua ni caminar los sueños (...) Tú no naciste. Tú moriste desde niño y sólo acarreas piedras por los caminos llenos de piedras y te niegas a la hermosura. ¡Tu cielo será de piedra por desconocer a la mujer!"³⁶ sentencia la mágica aparición de "El Encanto, Tendajón Mixto".

El mundo adulto es un mundo lógico, desvalido de magia, desesperanzado. La infancia es, en cambio, un estado privilegiado de percepción del mundo, donde la belleza, la dualidad, la irrepitibilidad, el tiempo y el espacio se mezclan constantemente.

"¿Sabes lo que es el infierno? Es la repetición."³⁷, dice Garro a través de su personaje en "La señora en su balcón". El mundo adulto se concentra en las certezas de la vida. La

³³ Antonieta Eva Verwey. Mito y palabra poética en Elena Garro. p. 105.

³⁴ Elena Garro. Testimonios sobre Mariana. p. 52.

³⁵ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 153.

³⁶ Elena Garro. Un hogar sólido y otras piezas en un acto. pp. 147-148.

³⁷ Elena Garro. La señora en su balcón. p. 37.

magia de la infancia reside, en cambio, en lo impredecible. El mundo y la lógica infantiles no conciben la rutina.

Es curioso que conforme Garro va perdiendo la visión optimista de la vida, van abundando personajes en su literatura que desean huir, fugarse de sí mismos, en una especie de suicidio real o psicológico. Sus niños no conocen la huida, no necesitan fugarse de sí mismos, pues ya viven fuera de sí.

Este vivir fuera de uno mismo implica una actitud valiente: "(...) una de las cualidades de los salvajes era haber sido siempre adultos. Frank carecía de la facultad infantil de proyectarse en los objetos y, como los salvajes, sólo conocía su posesión. La idea de perder algo lo aterraba, por eso era un cobarde."⁵⁸ Así lo explica la narradora en la asfixiante novela Reencuentro de personajes. Y, en realidad ése es el don de la infancia. En ella no hay nada que perder porque el mundo es enteramente propio. Por eso les causa tanta compasión y desdén a las niñas de Garro escuchar a los adultos sintiéndose dueños de las cosas y de la razón.

La infancia es la puerta de salida de sí mismo. La infancia salva. Garro lo manifiesta de nuevo en su obra teatral El rey mago, donde el protagonista, que está preso, recibe la visita de un niño que promete liberarlo. No escuchar al niño, al niño que fue, al niño que debería llevar dentro, lo pierde y lo deja encerrado para siempre.

Los adultos que no logran salvar su infancia del olvido, la descubren nuevamente en el momento de la muerte:

"Una generación sucede a la otra, y cada una repite los actos de la anterior. Sólo un instante antes de morir descubren que era posible soñar y dibujar el mundo a su manera, para luego despertar y empezar un dibujo diferente. Y descubren también que hubo un tiempo en que pudieron poseer el viaje inmóvil de los árboles y la navegación de las estrellas, y recuerdan el lenguaje cifrado de los animales y las ciudades abiertas en el aire por los pájaros. Durante unos segundos vuelven a las horas que guardan su infancia y el olor de las hierbas, pero ya es tarde y tienen que decir adiós y descubren que en un rincón está su vida esperándoles y sus ojos se abren al paisaje sombrío de sus disputas y sus crímenes y se van asombrados del dibujo que hicieron con sus años."⁵⁹

Éste, uno de los momentos más hermosos de la literatura de Garro, llora el tiempo perdido. Parece afirmar que en la infancia radica la riqueza del ser humano. Como lo ilustra Orson Wells en su cinta "El ciudadano Kane", ni siquiera un gran amor es tan importante como la infancia en el momento de la muerte.

Y es que la infancia hace de los personajes de Garro seres afortunados que viven en un intersticio, en un "espacio reservado para los elegidos. Seres no 'contaminados' por la desdicha, seres desmemoriados que aman a quienes les aman y que siembran a su paso la ilusión y la libertad, criaturas maravillosas capaces de hacer milagros, su presencia hace fluir el tiempo petrificado. Estos seres maravillosos (...) viven fuera del tiempo de los relojes y calendarios, conocen la experiencia del instante pleno, infinito y puntual. Estos seres, que cambian la marcha rutinaria de los acontecimientos cotidianos(...) Tienen algo divino, ningún contrato social les ata, como tampoco se sienten atados a un

⁵⁸ Elena Garro. Reencuentro de personajes. p. 88.

⁵⁹ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 248.

espacio determinado. Son seres fronterizos que siempre están en camino, seres que sueñan su destino, poetas e ilusionistas y cuyo origen es en ocasiones una incógnita.⁶⁰

Las niñas de Garro son seres espontáneos que crean, juegan y "superan la trivialidad de las cosas cotidianas delegándoles poderes mágicos y un sinfín de sentidos entrelazados."⁶¹ En cambio los normativos, los adultos, defienden puntualmente "los límites, las restricciones, el sentido común y el ya establecido orden de las cosas."⁶²

Para Octavio Rivera, "Entre los escogidos que gozan de manera irrefrenable el mundo (...) sólo los enamorados, acaso, comparten con los niños la hermosura de las cosas, el juego exquisito de la imaginación, la sensibilidad espontánea ante el mundo y la maravilla (...), la infancia (...) constituye una posibilidad de vivir en el mundo a placer."⁶³

Aunque el juego infantil en sí no aparece con frecuencia en la obra de Garro -a excepción de la referencia de las "estatuas de marfil" en el final de la novela Los recuerdos del porvenir y el tema de "Doña Bianca" en la pieza teatral del mismo nombre- la actitud del juego, de "hacer de cuenta", es constante en sus personajes niños.

Existen, además, múltiples referencias, si no a los cuentos infantiles, sí a las imágenes que éstos manejan: en la obra garricana viven duendes, enanos, animales que hablan, amores eternos, brujas, trajes mágicos, castillos, calabozos...

La infancia, en este "hacer de cuenta", no miente, no se equivoca, es la presencia inmaculada de lo que el adulto ha perdido: la perfección en vida, un estado de pureza único. La magia de la infancia es -como menciona Vicky Unruh⁶⁴- la completa libertad emocional.

Por esta riqueza intrínseca, las protagonistas infantiles en Garro pueden ser considerados personajes "de naturaleza". Antonio Candido los distingue de los personajes "de costumbres", ya que éstos están marcados por un rasgo fuerte y se definen por su relación con el exterior, mientras los "de naturaleza", en cambio, van variando, son irregulares y se definen por su relación consigo mismos.

Ningún otro personaje infantil concentra la complejidad del universo garricano como Leli y Eva, en La semana de colores. Ya Teresa San Pedro desecha la tradicional connotación peyorativa de la palabra heroína y propone llamarlas las héroes femeninas de Garro.

⁶⁰ Ana Bundgard. "La semiótica de la culpa" en Aralia López González (coord.) Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX. p. 137.

⁶¹ Ane-Grethe Ostergaard. "El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro" in Latin American Theatre Review. no. 16, 1, otoño, 1982. pp. 53-54.

⁶² Ane-Grethe Ostergaard. "El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro" in Latin American Theatre Review. no. 16, 1, otoño, 1982. pp. 53-54.

⁶³ Octavio Rivera. "Un hogar sólido: realidad e irrealidad" in VVAA. Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra. p. 59-60.

⁶⁴ Vicky Unruh. "(Free)/ Plays of Difference: Language and Eccentricity in Elena Garro's Theatre" in Anita Stoll (ed.) A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro.

Eva, que mantiene ciertos rasgos de Deva, la hermana mayor de Elena Garro en la vida real, es un personaje masculinizado. Leli, por su parte, es el lado femenino, cómplice, reflexivo. Ambas, síntesis de la autora, fusionan virtudes y vicios y permutan identidades.⁶⁵ Eva y Leli comparten la acción, la contemplación, el atrevimiento, la fantasía.

Además de la evidente referencia biográfica, los nombres de Eva y Leli también hacen referencia -analizada ya en varios estudios- a las primeras mujeres en la tradición bíblica: Eva y Lillith. La Eva bíblica es -según Teresa San Pedro- una rebelde a medias, un ser extremadamente curioso y débil ante las tentaciones. Lillith, en cambio, es, dentro de la tradición judía, la fuerza oscura y diabólicamente femenina que reta a la divinidad.

De la misma manera, Eva y Leli son las primeras mujeres del paraíso infantil en La semana de colores. Eternas trasgresoras, no se dejan atemorizar por la fuerza adulta, ponen en tela de juicio cualquier autoridad asumida y descubren en la desobediencia su mayor fuente de conocimiento.

Para Teresa San Pedro: "Mediante la asignación de los nombres Leli y Eva a sus protagonistas, Elena Garro también les da una dimensión universal. Une el presente con el pasado y eterniza la problemática femenina."⁶⁶ Curiosamente, los nombres coinciden con la realidad en la biografía de Elena Garro. El simbolismo tiene, entonces, mucho de casualidad

Sin embargo, el mero acto de nombrar es significativo. Sólo Eva, Leli y los personajes que comparten de alguna manera el mundo infantil tienen nombre propio -Estrellita en "El Duende", los criados, el Tío Boni... Los demás -los padres, los dioses, las autoridades- son anónimos o, si no lo son, sus nombres causan extrañeza.

En este sentido, Garro hace lo que hace Catherine Mansfield en su cuento "Sol y Luna"⁶⁷, donde los nombres propios se dan en función de la relación que mantienen los adultos con respecto a los niños -Padre, Enfermera, Cocinero-, como si su interacción con los pequeños los definiera. Por su parte, los adultos en este cuento se dirigen a los niños de la misma manera anónima que a los animales: corderito, patito, mascotita. El único acercamiento entre grandes y pequeños se da cuando se les nombra. El cuento de Mansfield retrata, como lo hace Garro, el sufrimiento anticipado de perder la infancia y pasar al anonimato adulto.

Esta relación profunda entre el nombre y lo nombrado era fundamental para los antiguos. Para ellos, cada nombre llevaba implícita una personalidad: Eva, la impulsiva; Helena, la afectiva; Sofía, la intelectual, y María, la moral.

⁶⁵ Luzelena Gutiérrez de Velazco. "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro" in Nora Pasternac, et. al (compiladoras) Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas.

⁶⁶ Teresa Anta San Pedro. "El acto de nombrar en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros'" in Explicación de textos literarios. vol. 19-1, 1990-1991. p. 20.

⁶⁷ Catherine Mansfield. "Sun and Moon" in Bliss and other stories.

En Garro sólo hay Evas y Elenas. En la mitología tradicional Eva es símbolo por excelencia de la vida y de la tentación. Helena, en cambio, representa la hermosura, la fuerza demoníaca del engaño y el desastre; el arquetipo eterno de lo femenino, de la belleza fatal. Adultas, Eva y Helena corresponden al estereotipo histórico que -desde los egipcios- concibe a la mujer de manera negativa y que se antepone a la imagen positiva encarnada en el hada celta y el ángel medieval.

En cambio, en las niñas de Garro no hay un tamiz moral. Viajeras, en las que el viaje no es huida sino evolución-como dice Cirlot⁶⁸ que deben serlo los verdaderos viajes-Eva y Leli viven ancladas en un espacio-tiempo sagrado. Pero a la vez, este mundo infantil se sostiene por un equilibrio muy frágil. De hecho, cada cuento en La semana de colores es eso precisamente: el equilibrio a punto de quebrarse, la fisura por donde se escapa el orden y se intuye la precariedad de ese privilegio, de ese estado de gracia que constituye la infancia. Sin embargo, y aquí lo interesante de Leli y Eva, nada hace pensar que después de esos ritos de paso las niñas piensen con una lógica completamente diferente a la que tienen en un inicio. Pareciera que las protagonistas simplemente asimilan bajo sus cánones infantiles la experiencia adulta, aunque esto implique un proceso difícil y brutal.

Para Gloria Prado, la infancia de estas niñas es "un paraíso en el que, por una serie de factores, igual que en el Antiguo Testamento, se entra en el horror en el pecado, en la culpa, que sería la transgresión de Eva. Hay un gran gozo, pero el gozo está más en la transgresión (...) La infancia es algo muy ambivalente. Es una época muy feliz, pero también hay mucho sufrimiento."⁶⁹

En visión de esta autora, las niñas de Garro "viven en un mundo muy imaginario que está, de alguna manera, visto desde la óptica de una adulta -porque no es la mirada de las niñas- una adulta que ve como ven las niñas, pero que está tamizada por una gran cultura, tanto de la vertiente judeo-cristiana como de la grecolatina y a partir de eso las configura (...) La capacidad imaginativa que tienen estas niñas de Garro [está] tamizada de cierta ingenuidad (...) Las niñas de Garro tienen el mismo sello que tienen las mujeres adultas, en el sentido de estar como desintegradas de la realidad, o de hacer una transformación de la realidad misma (...) todos estos elementos que estarían dentro de la literatura fantástica y de lo maravilloso están ahí."⁷⁰

Eva y Leli mantienen un atractivo, ese vivir, "sin saber qué pasa, constantemente asombradas, un vivir muy profundo, muy intenso y creer que ésa es la realidad."⁷¹

Pero mientras Eva y Leli se mantienen intocables, las otras niñas en la obra de Garro "sucumben ante las presiones de un ambiente violento, impositivo y cruel que las condena a ser las mujeres sin cocina, sin casa, pero con recuerdos y con palabras. Entran al mundo de los adultos pertrechadas con la imaginación como defensa."⁷²

⁶⁸ Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos. pp. 463-464.

⁶⁹ Gloria Prado. Apéndice. p. IX.

⁷⁰ Gloria Prado. Apéndice. p. VIII.

⁷¹ Gloria Prado. Apéndice. p. VIII.

⁷² Luzelena Gutiérrez de Velazco. "Elena Garro, maga de la palabra" in VVAA. Elena Garro, reflexiones en torno a su obra. p. 25.

Ya en Andamos huyendo Lola se marca una ruptura con las niñas maravillosas y maravilladas: "¿Quién sembró a las estrellas y por qué sólo brillan en la noche?"⁷³ se pregunta la protagonista de esta novela "cuentada", con una franca nostalgia por desconocer el mundo y sus misterios.

En la visión de algunos críticos, los hombrecitos en Garro no gozan completamente del privilegio de la infancia, pues están vinculados a la pobreza, u ocupan un lugar secundario. Sin embargo, para Gloria Prado todos los niños de Garro están llenos de misterio.

Y lo están, porque si seguimos a Antonio Candido en la idea de que el personaje es una suma de un ser ficticio más la interpretación del autor sobre ese ser, Garro arma sus personajes de un ser real, -ella misma- con la interpretación ficticia de lo que le hubiera gustado ser. Es así como la autora da vida a Eva y a Leli, en una mezcla perfecta de memoria y ficción.

Las "pequeñas mujeres" de Garro son auténticas porque vienen, como dice Antônio Torres, "do fundo de uma gaveta chamada *memória*."⁷⁴ Para Lya Luft, los buenos personajes surgen de un inconsciente colectivo, de vivencias depositadas en el fondo de la mente como si fueran el sedimento en un río. Algo mueve esa lama y emergen: Cuando "falamos as angústias e esperanças de uma humanidade muito maior do que a pequena e em geral desinteressante pessoa do escritor é o inconsciente coletivo, emergindo (...)"⁷⁵ En ese momento el escritor se torna un visionario.

Pareciera una constante que los escritores confiesen un toque autobiográfico en todo personaje memorable. Para Cortázar, el cuentista hace lo mismo que el fotógrafo: rescata un momento significativo de la realidad. Pero si para Cortázar⁷⁶ escribir cuentos es exorcisar criaturas invasoras, para Garro es invocar seres queridos, con mucha frecuencia el ser querido que fuimos. Si para Cortázar de un buen cuento se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, para Garro el cuento es en sí mismo un acto de amor, un pedazo de infancia reencontrado, un regalo para mantenerse constantemente fuera de este mundo aparente.

Dice Marcos Rey que los buenos personajes "precisam respirar, ficar de pé, circular, fazer sombra. Valorizo ainda mais personagens que histórias porque geralmente já trazem no bolso a sinopse de sua vida (...) Sigo-os, seleciono-os, caço-os no cotidiano, embora os melhores, mais gordos, é preciso pescá-los no oceano profundo da memória."⁷⁷

Más aún:

⁷³ Elena Garro. Andamos huyendo Lola. p. 86.

⁷⁴ Antônio Torres apud Beth Brait. A Personagem. p. 71.

⁷⁵ Lya Luft apud Beth Brait. A Personagem. p. 81.

⁷⁶ Julio Cortázar. "Do conto breve e seus arredores" in Valise de Cronópio. p. 230.

⁷⁷ Marcos Rey apud Beth Brait. A Personagem. p. 82.

"Gente não se inventa; a criatividade aí fica por conta do talento do fotógrafo. Por isso talvez as personagens mais convincentes são aquelas que envelheceram em nossa lembrança, que retiramos do baú da infância."⁷⁸

Leli y Eva debieran ser las protagonistas predilectas de Garro a quienes tendríamos que escuchar con atención, porque habían con la primera verdad que aprendemos, la de nuestras propias infancias. Así, de meros personajes se transforman en verdaderas conciencias.

Despues de todo, un personaje "é um filho nascendo (de um sonho egoísta?) no canto da sala. Ou, então, é apenas um ponto na almofada que, de mentirinha, foi virando lua, foi virando jambo, foi virando ganso, foi virando Beto, foi virando vera -e virou verdade."⁷⁹

⁷⁸ Marcos Rey apud Beth Brait. A Personagem. p. 83.

⁷⁹ Marilene Felinto apud Beth Brait. A Personagem. p. 84.

Elena Garro

La
Semana de
Colores

ficción

Universidad Veracruzana

Portada de la primera edición de
La semana de colores.
Universidad Veracruzana, 1964.

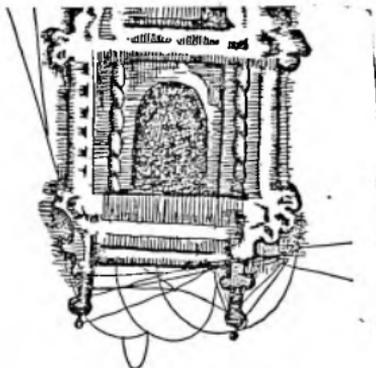


Ilustración de Leticia Tarrago para el cuento "La semana de colores" en la primera edición del volumen.

4. EL PARAÍSO PERDIDO

4.1. "La semana de colores"

Este cuento, que le da título al volumen¹, es quizá el más complicado, no sólo por la extraña trama sino por la inusitada carga de violencia que lo tiene:

"Don Flor le pegó al Domingo hasta sacarle sangre y el Viernes también salió morado en la golpiza."²

Un inicio insólito, en el que el narrador es empujado literalmente a un mundo de nombres y significaciones. Candelaria, la criada, le confía a Tefa, la lavandera, que Don Flor le ha pegado al Domingo. Al tiempo, la criada también golpea las blancas sábanas sobre las blancas piedras. Al respecto dice Gloria Prado:

"Es muy interesante que sean las sábanas porque hay un registro de erotismo y sexualidad frente al otro de represión."³

El blanco es el primer color que se registra insistentemente en esta "semana de colores" que nos promete el título. Color de pureza, alegría, de fiesta en la tradición cristiana, el blanco es también color de duelo, de muerte, de frialdad. En la blanca mañana la sábana blanca que azota Candelaria con violencia también puede ser mortaja.

La primera línea del cuento parece una descripción hecha por un narrador omnipresente. En la línea siguiente el lector descubre que se trata en realidad de la confidencia que le hace una criada a otra, y más adelante entendemos que sólo se sabe lo que Evita, la niña, ha alcanzado a escuchar de la conversación. En los primeros tres párrafos el lector va de sorpresa en sorpresa, descubriendo a los personajes con los que se familiarizará a lo largo de los cuentos donde Eva y Leli son protagonistas.

Candelaria, la criada gruñona, tiene paradójicamente nombre de fiesta. El día de la Candelaria se celebra cuarenta días después de Navidad con motivo de la Purificación de María. Ese día -dos de febrero- se hace una procesión con velas encendidas y generalmente se merienda en familia. Sin embargo, en realidad, el nombre de la

¹ El nombre original del volumen de cuentos fue La semana de colores pero en las recientes ediciones se cambió por el del cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas." La editorial -Grijalbo- argumenta que la razón del cambio se debe exclusivamente a que La culpa es de los tlaxcaltecas resulta un título más conocido.

² Elena Garro. La semana de colores. p. 59.

³ Gloria Prado. Apéndice. p. XI.

criada es completamente autobiográfico. Elena Garro hace homenaje -como ella muchas veces lo dijo- a los personajes que marcaron su infancia.

Sin embargo, ¿quienes son don Flor, Domingo y Viernes? En primera instancia, don Flor es un nombre curioso y contradictorio. Nombre andrógino, hace referencia a un símbolo femenino, tanto en la cultura occidental como en la de los antiguos mexicanos, para quienes la diosa de la fertilidad -Xochipilli- se simbolizaba con flores.⁴

Domingo en castellano es nombre de varón, pero el lector descubrirá más adelante que aquí se aplica a una mujer, lo que hará la acción de ser golpeada doblemente violenta, por tratarse del "sexo débil" y hacer referencia al día sagrado por antonomasia.

Después de confesadas, las palabras sombrías de Candelaria se separan del estrépito del agua, del ruido de la naturaleza, como elementos que fueran irreconciliables entre sí y vuelan zumbando entre las ramas, como un insecto que tuviera vida propia y destino desconocido.

Antes que el lector pueda dilucidar el significado de la conversación, Rutilio, el mozo, llega a interrumpir el diálogo entre las mujeres. Evita espera al lado de Candelaria para saber más, pero como será costumbre en los cuentos de Garro, los criados no consideran a las niñas con seriedad. Eva y Leli son, por lo general, un estorbo o en el mejor de los casos, como en "El robo de Tiztla" una fuente graciosa de información. Candelaria ignora deliberadamente la curiosidad de Eva y se remite a cantar. El canto es una característica común entre estos criados, como si fuera una forma de expresión mucho más auténtica que sus escuetos diálogos.

Es a la hora de la comida que conocemos a Leli, la contrapartida de Evita. Si bien es cierto que ambas hermanas comparten rasgos más identificados con los niños -correr, nadar, subir árboles- Eva tiene una personalidad más "masculina", inclinada siempre a la acción mientras Leli es aparentemente pasiva. Observa, reflexiona, actúa menos por impulso. Va a ser ella, al final del cuento, quien recuerde haber dejado abierta la puerta de don Flor.

Ambas niñas tienen casi la misma edad, reciben el mismo trato y las mismas órdenes; a las dos las "sacaban del agua y las sentaban a la mesa"⁴ como si no tuvieran potestad sobre sus propios cuerpos. Son manejadas por los criados como dos muñequitas de trapo, lo que no significa, sin embargo, que su imaginación esté supeditada al capricho de los mayores.

Al contrario, su cosmovisión resulta más compleja que cualquier razonamiento adulto. A pesar de que parecen necesitar un porqué para todo -viven acribillando a su padre con preguntas-, las niñas no extraen sus conceptos sobre el mundo de las respuestas paternas. En su mundo infantil no cabe la explicación sino la práctica como medio para conocer su entorno.

⁴ Elena Garro. La semana de colores. p. 60.

Las niñas viven en el mismo mundo de los adultos, con los mismos elementos, pero con otra significación. Es decir, la escenografía es la misma, la connotación, otra. Todo en el mundo de Eva y Leli tiene capacidades mágicas que la infancia atribuye indistintamente sin que el narrador jamás cuestione esta visión.

En este sentido el narrador tiene un papel crucial: presenta y organiza esa cosmogonía llena de imágenes infantiles sin identificar al hablante. Por momentos el lector no sabe si es Leli o Eva la que habla, lo que subraya la simbiosis del pensamiento entre las hermanas, lo indistinto de su lógica y la perfecta comunión entre ellas como pre-requisito para el rito de paso que presenciaremos después. Parecerían incluso cortadas por la misma tijera: el mismo cabello rubio a la Bob, la misma recámara, las mismas actividades y las mismas preocupaciones.

A la hora de la comida, ambas reflexionan sobre el orden de los días:

"-¿Qué día es hoy? -preguntó Eva a la hora de la comida.
-Viernes -contestó su padre.
-¡Hum! -comentó incrédula.
(...)
-Yo quisiera que siempre fuera jueves- pidió Leli.
-Yo pediría martes -contestó su hermana."⁵

En lo que ambas niñas coinciden es que no les gusta el viernes, oponiéndose al estereotipo adulto del viernes como un día privilegiado, como el inicio del ocio, del esperado fin de semana.

Para las niñas el ciclo trabajo-descanso no tiene sentido. El padre las escucha, aparentemente avergonzado por la falta de conocimiento de sus hijas. Lo que el padre no alcanza a ver es que también para el mundo adulto los días tienen su carga emocional y eso es lo que don Flor va a demostrar más adelante.

A las niñas los viernes no les gustan, porque son morados y llenan la casa de grietas y de polvo. Es un día con el poder de envejecer las cosas:

"Los viernes eran días llenos de sed. Por las noches el ruido de los muros quebrados no las dejaba dormir."⁶

Leli y Eva conceden a los días tienen su personalidad propia. Ellas saben que, como la vida misma, cada uno es, en sí, una sorpresa. Para las pequeñas, el tiempo es inabarcable y no tiene medida. El tiempo verdadero es, entonces, una vivencia íntima, completamente subjetiva. Por eso las niñas consideran el orden establecido por el mundo adulto como una mera casualidad:

⁵ Elena Garro. La semana de colores. pp. 59-60.

⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 60.

"Una verdadera casualidad! Era mucho más probable que del lunes saltáramos bruscamente al viernes y del viernes regresáramos al martes."⁷

Abajo del aparente humor infantil, hay una idea que concibe a la vida como un milagro. En la cultura azteca, cada cincuenta y dos años se celebraba un nuevo ciclo en la existencia del sol y, por lo tanto, del hombre. Para asegurar la continuidad de la vida, los aztecas hacían rituales y sacrificios en esa "última" noche. Al día siguiente el sol no dejaba de salir. La constancia de las leyes físicas no evitaba la sorpresa de que, cada cinco décadas, la vida continuara. Mientras en el occidente se da por hecho cada amanecer, la asombrosa visión de Leli y Eva subraya el milagro de cada amanecer, que no es más grande del que el hombre se encuentre vivo para observarlo.

Y los milagros, como se sabe, no tienen orden. Por eso las niñas se la pasan preguntando qué día es. En esta discusión familiar sobre la secuencia de la semana es significativa la ausencia de la figura materna. El padre está ahí, representando al mundo adulto y sin embargo, no deja también de tener el tinte cariñoso que llegamos a descubrirle por momentos. Es curioso que el padre no considere una broma el aparente desconocimiento de las niñas sobre la secuencia de la semana, hecho que nos deja intuir la edad de las pequeñas. El padre realmente piensa que Eva y Leli no conocen el orden de los días y, por consecuencia, de las cosas.

Por su lado, a Rutilio -conciencia de la casa- ni siquiera se le hace importante que los días tengan un orden específico: "Para qué quieren saberlo, si cualquier día es bueno para morir."⁸

Esta posición escéptica ante la vida es característica común de los criados en Garro: también Ceferino deja ver el desencanto mexicano ante la fugacidad de la existencia en "Nuestras vidas son los ríos." En "La semana de colores", Rutilio encarna la filosofía con la que el pobre encara la muerte. Sin embargo, el criado le teme. Es él quien, con recelo, les da a las niñas la noticia de la inexplicable y misteriosa muerte de don Flor al final del cuento.

Las niñas, como don Flor, saben que no es cierto, que los días no son iguales ni homogéneos. Hay días propicios para la muerte. Y aún sabiéndolo ellas insisten en cotejar su experiencia subjetiva con la arbitrariedad de los adultos que invariablemente salen perdiendo.

Como en el resto de los cuentos, la muerte es elemento crucial en la visión de la vida. Esta muy mentada familiaridad del mexicano con la muerte, tan poetizada en El Laberinto de la soledad, se entiende en la celebración del Día de Difuntos que, aunque no es privativa del pueblo mexicano, sí es una fiesta única en su importancia y especificidad. No extraña, entonces, la visión de las niñas de Garro:

"Había días mejores para morir. El martes era delgadito y transparente. Si morían en martes, verían a través de sus paredes de papel de china los otros días, los de adelante y los de atrás. Si morían en

⁷ Elena Garro. La semana de colores. p. 59.

⁸ Elena Garro. La semana de colores. p. 60.

jueves, se quedarían en un disco dorando dando vueltas como en los "caballitos" y verían desde lejos a todos los días." ⁹

Para las niñas el martes es un día ligero, un buen día para morir, mientras que el jueves resulta un día funesto, en el que la circularidad encierra todo el horror de la enloquecedora repetición. Esta imagen de la muerte como un carrusel también está presente en el cuento "Nuestras vidas son los ríos", en donde el joven General Rueda Quijano se encuentra atrapado por esta inercia circular, hasta que el poder liberador de la Palabra le da movimiento al río de su vida y lo libera.

En la concepción infantil los días conservan su personalidad incluso en la muerte. Esta visión recuerda en gran medida la creencia azteca en la que el día y la causa de la muerte definían la otra vida. Morir no era casualidad y resultaba un evento tan importante que determinaba el futuro en el Más Allá.

Una fecha desataba y convocaba a un destino. Garro lo entiende así en Los recuerdos del porvenir:

"¿De dónde llegan las fechas y a dónde van? Viajan un año entero y con la precisión de una saeta se clavan en el día señalado, nos muestran un pasado, presente en el espacio, nos deslumbran y se apagan. Se levantan puntuales de un tiempo invisible y en un instante recuperamos el fragmento de un gesto, la torre de una ciudad olvidada, las frases de los héroes disecados en los libros o el asombro de la mañana del bautizo cuando nos dieron nombre. Basta decir la magia de una cifra para entrar en un espacio inmediato que habíamos olvidado."¹⁰ El tiempo en sí es, entonces, algo abstracto; un día, una fecha, son la única forma de hacerlo concreto.

Los días en la obra de Garro son algo sólido de lo que se puede entrar y salir caminando. Son una caja de sorpresas. Ya en su pieza de teatro, "Andarse por las ramas", Titina se sorprende con la elusividad de los días: "(?...) en dónde se meten los lunes? En siete días no sabemos nada de ellos."¹¹ Para Titina, el lunes es una personificación, es el principio del viaje que recorre el cielo del domingo. Incluso, es un día tan carismático que los personajes se "declaran" entusiastamente lunes.

Y no solamente los días tienen personalidad propia, sino también los números: "El ocho me parece un número modesto, cohibido, engurrinado. ¡Hay que buscar otro más elegante! ... ¡E! ¡E! uno! ¿No te gusta el uno? ¡Tan solitario! ¡Tan individual!" dice el desagradable Puerco en "Ventura Allende".¹²

Ante tanta evidencia, resulta crucial saber en qué día se vive. Por ello, Leli y Eva lo recuerdan continuamente:

"-Papá, ¿qué día es hoy?

-Domingo.

-Eso dice el calendario de la guitarrita, pero no es cierto.

⁹ Elena Garro. La semana de colores. p. 60.

¹⁰ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 260.

¹¹ Elena Garro. Un hogar sólido y otras piezas en un acto. pp. 83-84.

¹² Elena Garro. Un hogar sólido y otras piezas en un acto. p. 114.

-Eso dice el calendario, porque eso debe decir. Hay un orden, y los días son parte de ese orden.
-!Hum...! No lo creo -insistió la niña.

Su padre se echó a reír. Siempre que se equivocaba se reía, les levantaba el flequillo, les miraba la frente, volvía a reír y luego bebía un sorbito de café.

-El señor no sabe nada -afirmaba Evita."¹³

Aunque el padre representa la autoridad adulta y no participa ni por curiosidad en el "juego" de las niñas, llama la atención que reconozca que se ha equivocado. Pareciera como si el padre intuyera el orden distinto al que pertenecen sus hijas.

Por el contrario, Evita no se cansa, en éste y en otros cuentos, de constatar la completa ignorancia adulta, estableciendo y conservando una sana distancia con ellos, negando cualquier familiaridad con los "señores". Para este momento ya es claro que el narrador puede distanciarse y mirar a las niñas con cierta ternura.

Ante la ignorancia comprobada de los adultos, las niñas deciden verificar el orden de los días visitando a don Flor. El contraste de culturas en el que viven Eva y Leli se hace evidente cuando Felipe II, desde su cuadro, se molesta ante la poca credibilidad de la que goza. El personaje de la realeza¹⁴, que encarna la tradición occidental, se enfrenta a la tradición indígena, en una contraposición del mundo de lo racional ante lo mágico.

Este cuento cae en un uso casi abusivo de la personificación. En el mundo infantil, tanto los días como los objetos están animados. El cuadro parece mirarlas con reproche cuando las niñas se inclinan más por el orden del Nuevo Mundo. Mientras Felipe II preside a la familia entera desde el comedor donde saborean las natillas, a don Flor nadie lo ve. El narrador se refiere expresamente a que nadie del pueblo lo visita, pero también puede hacer referencia a que, en efecto, sólo los privilegiados pueden verlo.

El sentido de la vista es imagen literal de la manera de concebir el mundo. La mirada es, como ya se ha dicho, fuente de conocimiento. En este caso la mirada de las niñas "no es la mirada 'lógica' y 'cartesiana' patriarcal sino la mirada de 'lo Otro' que son ellas y que a veces esconde precisamente lo que desean ver."¹⁵

Para consultar a don Flor, las niñas tienen que subir a un cerro -una perspectiva desde lo alto- para observar lo que no deben ver. Entre girasoles -se verá que las flores están presentes a todo lo largo del cuento-, Eva y Leli espían a don Flor y a los Días. Para llegar a esta colina las niñas deben salir del pueblo. Es fácil adivinar que don Flor es un marginado de la sociedad, una de esas minorías preferidas de Garro. En las

¹³ Elena Garro. La semana de colores. p. 60.

¹⁴ Felipe II, duque de Borgoña, fue hijo del rey de Francia y gobernó este país en el siglo XV. Una pintura del siglo XVI lo representa vestido de negro, con el rosario en la mano y una expresión seria en su rostro blanco.

¹⁵ Monique J. Lemaitre. "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro. Hacia una definición de la escritura femenina en su obra" in Revista Iberoamericana. jul-dic. 1989. p. 1012.

visión de Gloria Prado¹⁶, el pueblo le teme a don Flor porque, entre otras cosas, es capaz de modificar el devenir temporal y espacial. Las niñas, en cambio, no le huyen, pues en su lógica, modificar tiempo y espacio es rutina de todos los días, es su *modus vivendi*.

Don Flor es quizá el personaje más perturbador de los cuentos de Garro. Brujo, hombre extrañamente sensual, violento y reflexivo, es "una figura muy chamánica, muy rara (...) Es un adivino. Golpea a las mujeres. Tiene que ver con el manejo del tiempo -es quien maneja los Días- pero también tiene que ver con una figura justiciera, que está muy cerca de los dioses griegos(...) Lleno de anillos... Es como un mago, que es capaz de ver más allá del presente y de lo literal y por otro lado es una mezcla de sabiduría y lujuria. Además es borracho(...) Es una figura muy extraña que, sin ser dios, tiene sobre las mujeres este dominio."¹⁷

Mientras para algunos críticos¹⁸ don Flor es una mezcla de religión cristiana, folklore mexicano y mitología azteca, para Prado, el brujo poco tiene que ver con referencias prehispánicas. En su visión, no es un personaje indígena, ni tiene nombre náhuatl, sino que es un mago universal:

"(...) los pecados son totalmente cristianos. Yo digo que no hay elementos para darle la connotación del tiempo precortesiano porque realmente él se está rigiendo por los mismos nombres de los días, por los pecados y virtudes que están en el catecismo cristiano y por una concepción circular. Tampoco los colores creo que tengan que ver (...)"¹⁹

"(...) creo, por ejemplo que los colores son muy emblemáticos y tienen que ver con el Romancero Gitano de García Lorca (...) Por otro lado, en cuanto a los pecados y las virtudes, ella tergiversa todo, igual que hace Dante en el Infierno (...) En "La semana de colores" es redondo el patio y cada cuarto es como un círculo del infierno de Dante."²⁰

Para Prado los elementos prehispánicos en la obra de Garro son más parte de la escenografía que de la simbología.

Es paradójico que Don Flor, siendo hechicero, sea hechizado por los Días, estas mujeres que como en "El Encanto, Tendajón Mixto" o las protagonistas adultas de Garro, guardan cierto misterio y cierta capacidad para embrujar a los hombres.

Los Días son, también, el destino mismo. No es en este cuento la primera ni la única vez que así lo personifica Garro. Dice la autora en Los recuerdos del porvenir:

"Del General sólo quedaban sus pasos tambaleantes estrellándose contra sus días."²¹

Por fuera la casa de don Flor es blanca -color que reúne a todos los colores, síntesis perfecta de los días- pero por dentro cada color -o cada Día- vive por separado. El

¹⁶ Gloria Prado. "En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro" in VVAA. Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra.

¹⁷ Gloria Prado. Apéndice. p. X.

¹⁸ Joan Frances Marx. Aztec Imagery in the Narrative Works of Elena Garro: A Thematic Approach. p. 54.

¹⁹ Gloria Prado. Apéndice. p. XIII.

²⁰ Gloria Prado. Apéndice. p. IV.

²¹ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 150.

narrador menciona que en la casa del brujo hay tanta luz que el corral les queda a las niñas al alcance de la mano.²² Llama la atención el poder de las imágenes visuales. El mundo de la percepción es el que domina la infancia.

Don Flor, al contrario del resto de los hombres del pueblo, no viste de blanco, un color que resulta neutral y generalmente simboliza sencillez y pureza, sino que se envuelve en una túnica bugambilia, color de flor, color encendido que recuerda el morado que usa el sacerdote en la misa católica para guardar luto, o el rojo para denotar fiesta.

Don Flor, como dueño de los Días y sus Pecados, resulta también, en la acepción de Todorov, el Diabolo, ya que éste "no es más que otra palabra para designar la libido."²³ En este sentido, don Flor es el anverso del padre y por lo tanto de Dios.²⁴

Hace tiempo que las niñas conocen la rutina del brujo. En cambio, él ignora que las niñas lo espían mientras se sienta a tejer canastas y a platicar con las mujeres. Esta actividad, en apariencia monótona, tiene un sentido profundo. En los cuentos de hadas -como menciona Bettelheim- tejer es una acción relacionada a "confeccionar" el destino. Los árabes y griegos pensaban que los dioses tejían el sino del hombre; de ahí, asegura el autor, la importancia simbólica de tapices y alfombras en los cuentos antiguos.

En este caso los Días tejen canastos y cestos, objetos que sirven para contener cosas y que suelen simbolizar, según José Antonio Pérez-Rioja, la fertilidad y los órganos femeninos.²⁵ Pero no siempre están todos los Días, ni hay un orden en sus tardes de charlas. Lo único que las niñas han aprendido es que según con qué mujer platique don Flor es el día en que viven.

Los Días se sientan en forma circular, invocatoria. Don Flor se encuentra en el centro de los días, de los colores, de los caminos. En la compleja concepción azteca del cosmos, a cada punto cardinal le correspondía un color, un símbolo y un número. El Este, por ejemplo, se simbolizaba por una caña y correspondía al color rojo o verde; el Oeste se simbolizaba con una casa y se identificaba con el color blanco; el Norte, con un cuchillo y con el color negro y el Sur con un conejo y el color azul. El quinto punto cardinal era el centro, el dios del fuego, como símbolo de que el hogar se encuentra en medio de la casa.²⁶

Para Joan Frances Marx²⁷, don Flor puede ser identificado con la deidad azteca del fuego, dios del centro conocido como "el ombligo del mundo". Es importante recordar

²² Elena Garro. La semana de colores. p. 61.

²³ Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica. p. 100.

²⁴ Así lo sostiene Monique Lemaire en su artículo. "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro. Hacia una definición de la escritura femenina en su obra." in Revista Iberoamericana. jul.-dic., 1989.

²⁵ José Antonio Pérez-Rioja. Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada.

²⁶ Jaques Soustelle. El universo de los aztecas.

²⁷ Joan Frances Marx. Aztec Imagery in the Narrative Works of Elena Garro: A Thematic Approach.

que para los aztecas la idea del centro tenía una significación primaria -como explica el autor-, una especie de unión entre el alma individual y la cósmica, entre el tiempo y la eternidad.

En ésta, la casa de don Flor y de los Días, hay una simplicidad y pobreza que remite al tiempo detenido. Todo se trabaja con las manos: hay sillas, ollas, piedras e ixtles. Nada ahí marca el paso del progreso.

Desde lejos, las niñas ven a las mujeres y las definen por un solo trazo que denota su extracción indígena: un hermoso cabello negro y trenzado. Como pasa en otros cuentos, las niñas miran con envidia el lustroso cabello oscuro, quizá más como curiosidad que por añoranza a una cultura a la que no pertenecen.

Aún cuando observar a don Flor introduce a las niñas en el mundo de la magia, lo que el brujo hace no es un secreto. Las criadas lo saben y advierten a las pequeñas, amenazándolas con la idea de que "les va a caer el mal" porque don Flor "no es católico". Cuando a la hora de la cena las niñas anuncian que es jueves, contradiciendo el calendario de la guitarrita, Candelaria sabe que han visto a don Flor, pero actúa como adulto, cuando asegura que las niñas confunden los días porque están embrujadas. Candelaria -extraña mezcla del mundo del deber ser y la superstición- amenaza a las niñas con un castigo cristiano: Cristo les secará los ojos por ver lo que no deben. Curiosamente, Candelaria nunca se siente culpable por ver ella misma a don Flor. Las criadas conocen al brujo y no sólo pueden ver a los Días, sino que también saben sus nombres. Se establece, entonces, una frontera borrosa entre realidad y fantasía.

A pesar de esa relación tirante por momentos, las niñas están en constante compañía de criados, aún cuando el mundo de éstos les sea completamente ajeno. En realidad Garro considera imposible conciliar los dos mundos -el español y el indígena-, las dos culturas heredadas que conforman el difícil equilibrio nacional.

Ésta no es la primera vez que Garro, a través de sus cuentos, denuncia un supuesto sincretismo religioso que resulta bastante cuestionable. En la visión de la autora, se trata en realidad de una velada confrontación de formas religiosas y una incompatible mezcla de creencias lo que conforma la espiritualidad de México.

Las niñas, con el acostumbrado humor infantil con el que Garro dota a sus pequeñas mujeres, confiesan "no tener temor de Dios". Candelaria se escandaliza ante la inutilidad de sus amenazas. El sentido de espiritualidad en las niñas es nulo. Su religiosidad se circunscribe a cuestionar el poder omnipresente de Dios y de los adultos, autoridades que identifican de alguna manera. Las niñas reaccionan en un plural que da sincronía a sus acciones y pensamientos: no contestan, no se atemorizan. El mundo adulto carece para ellas de credibilidad, porque ni Candelaria las acusa finalmente con sus padres ni Jesucristo les seca los ojos.

Las niñas van más allá y se cuestionan si Cristo no se equivoca y si realmente lo sabe todo: "También nuestro Señor podía equivocarse y haber dicho mal los días. Imposible que lo supiera todo."²⁸ Curiosamente, Eva y Leli contradicen la supuesta credulidad infantil, o mejor dicho, la trastocan. Crédulas para la magia son escépticas hacia la "sabiduría" del mundo occidental.

Esa tarde naranja y circular el jueves sale a platicar con don Flor. Después el Día se hace rojo y se convierte en Domingo, "sin que Nuestro Señor les hubiera secado los ojos."²⁹ Existe un velado desdén hacia la religiosidad exacerbada del pueblo mexicano, que basa su relación con la divinidad en función de un premio-castigo. Así, el concepto de religión que las niñas presentan en todos los cuentos resulta menos infantil que el de los mismos adultos, que la entienden como una mera transacción de favores.

Las niñas se dirigen de nuevo al cerro para ver a los días después de una larga consecución de jueves y un domingo recién estrenado. Esa tarde, la atmósfera es de extraña parálisis, de profundo silencio. Esta condición de espera de la Tierra antecede al acontecimiento mágico en los cuentos de Garro. Algo está a punto de suceder y el cerro sin sonidos trastoca el orden de las cosas. El viento y las nubes son rojas. Los girasoles sueltan su polen amarillo, como polvo mágico de hadas y magos. Es en este cerro lleno de flores solares³⁰, que se cumple el significado náhuatl de las alucinaciones o "sueños floridos".

Pero el demiurgo ha perdido el habla. Don Flor está tirado sobre el suelo del patio, solo: "Se había acabado la semana."³¹ Paradójicamente, es el fin de lo infinito. Hablar del término del tiempo introduce al lector en el espacio especulativo. Se entra en la misma dimensión que cuando se habla del final del universo, ambos pensamientos demasiado abstractos para la mente humana. Sin embargo, esta idea de final puede referirse, como sucede en la Biblia³² al final particular, en este caso al fin de la semana de don Flor. El brujo está muerto y se han acabado sus días.

A pesar de que las niñas intuyen que algo está mal y quieran regresar a su casa, el animismo infantil las atrapa. La tarde roja gira alrededor de ellas como si fuera un extraño hechizo, un requerimiento para el estado hipnótico.

Eva y Leli miran el cuerpo de don Flor con fijeza, y es nuevamente la mirada -o a través de ella- que las cosas cobran otra proporción. El patio y el vestido bugambilia del brujo

²⁸ Elena Garro. La semana de colores. p. 62.

²⁹ Elena Garro. La semana de colores. p. 62.

³⁰ Doris Heyden explica en su libro Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico que, para los aztecas, el girasol -por su parecido con el sol- está relacionada con la guerra.

³¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 63.

³² En el Nuevo Testamento se hace referencia a los signos que marcarán el final de los tiempos. En Marcos 13, 24-25 se describe cómo el orden del universo se verá trastocado: "(...) pasado el tiempo de sufrimiento, el sol se oscurecerá, la luna dejará de dar su luz, las estrellas caerán del cielo y las fuerzas celestiales temblarán." (Dios habla hoy. La Biblia). Sin embargo, olvidando una literalidad que en nada ayudaría al texto, se puede leer el final de los tiempos como la muerte particular.

adquieren un tamaño descomunal. La magia entra por los ojos. Es el preludio de una ensañación que da el poder de ver lo no-aparente.

Curiosamente, las niñas piensan en una imagen contraria: la de la ciega. Recuerdan las amenazas de Candelaria y piensan que Cristo, efectivamente, les ha comenzado a secar los ojos. Ver o no ver, ésa es la cuestión. La visión de un mundo mágico anula la visión del mundo palpable y remitirse a lo comprobable causa ciega para lo intangible.

Las niñas modifican su actitud pasiva por la acción: irán en búsqueda de los Días. No se menciona quién de las dos toma la iniciativa. Podría suponerse que es Eva, la eterna transgresora, la que propone traspasar abiertamente la frontera y desafiar la orden y el orden adultos.

Sorpresivamente a su llegada, don Flor les abre la puerta de la casa. A partir de este momento desaparece el narrador. Su presencia se disimula, acotando sensaciones que completan el sentido de los diálogos, pero Garro deja que, a partir de que el brujo invita a las niñas a entrar, los personajes sean los que hablen, desarrollen la historia y la vivan.

Cruzando esa puerta, Eva y Leli entran a un mundo mágico, a un zaguán lila donde se alcanzan a ver las puertas cerradas de los cuartos que los Días habitan. A pesar de que el narrador ha establecido que don Flor no sabe que las niñas lo espían, él las reconoce, al verlas, como las "gueritas" del pueblo, las diferentes.

Lo primero que se establece es esa divergencia entre culturas, que se simboliza curiosamente con el cabello y no con la piel. Sin embargo, a las niñas y a don Flor los acerca un mutuo interés y el estigma de la diferencia. Don Flor les toca el cabello rubio, lo cual ya constituye un gesto perturbador, tomando en cuenta que la cabeza es una de las partes del cuerpo que con más dificultad se deja vulnerable al alcance de extraños.

Las niñas han observado a don Flor de tiempo atrás. En compensación se dejan observar el pelo dorado que el brujo califica de "pelo hembra". Es posible que don Flor se refiera a la debilidad tradicionalmente relacionada con la femineidad. Por otro lado, el cabello es símbolo de energía y fertilidad. Una cabellera opulenta hace referencia a una fuerza vital, a una alegría por la vida. Basta recordar la famosa melena de Sansón y las terribles consecuencias de perderla. Según la simbología tradicional, mientras una cabellera negra representa la energía oscura y terrestre, la rubia simboliza la fuerza solar.³³

Después de acariciarles el cabello, don Flor mira los ojos de las niñas. En la filosofía azteca el rostro era un reflejo del corazón³⁴, concepto común en las culturas antiguas que concebían a los ojos -centro del rostro- como espejo del alma. En este caso los

³³ Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos.

³⁴ Miguel León-Portilla. Los antiguos mexicanos.

ojos no sólo son un reflejo del interior sino un mapa de vida. El brujo es capaz de descifrar el destino de las niñas a través de su mirada. Si su pelo es hembra, sus ojos son macho, dice don Flor. El brujo puede estarse refiriendo a una visión valiente, una visión que no le correspondería al estereotipo que se tiene de la mujer. Y agrega:

"-Hay mucha agua, mucha agua en sus ojos.
Don Flor dijo estas palabras con gravedad. Luego guardó un silencio afligido.
-Entre ustedes y yo hay toda el agua del mundo."³⁵

Aunque en algunas lecturas esta agua se interpreta como un espacio específicamente femenino al que don Flor no puede acceder³⁶, también puede leerse como una alusión a las lágrimas o a la tristeza que la vida les depara a las niñas. También podría referirse al océano que separa al antiguo continente de América como otro recurso figurativo de la enorme distancia entre culturas, entre razas irreconciliables. Curiosamente, el brujo nunca considera que el hecho de ser niñas -seres fantasiosos e inconcientes de las diferencias raciales- pueda ser un factor de reconciliación. Para él, constatar el abismo que los separa lo llena de tristeza.

Sin embargo, tomando en cuenta que al final del cuento se esclarece éste como un tiempo "fantasmagórico", podría pensarse que el brujo habla del agua que separa la vida de la muerte. En este momento don Flor ya pertenece a un mundo diferente. Tanto los aztecas como otras culturas antiguas concebían la muerte como un trayecto por ríos subterráneos. También vale la pena recordar el carácter purificador del agua en la cultura occidental cristiana. Para ésta, el agua es un medio para renacer a otra vida y a una dimensión superior del alma. El agua de la muerte, como sucederá en "Nuestras vidas son los ríos", hermana, purifica, santifica.

El brujo ve agua en el destino de Leli y le asegura que viajará al otro lado de ésta, como efectivamente sucede con Elena Garro, quien vivirá en Europa 20 años de autoexilio. Resulta curioso que la autora haya escrito el cuento antes del '68, año en que rompe con el ámbito político e intelectual de México, obligando su salida del país. Pareciera como si el brujo de "La semana de colores", al predecir el futuro de Leli, diera cuerpo a un extraño presentimiento de la escritora.

A su vez, el brujo intenta leer la cabeza y los ojos de Eva pero queda perplejo. Hay diferencias entre las hermanas. Mientras Leli es transparente como un libro, Eva tiene la capacidad de sorprender a los iniciados. Por eso, don Flor le "lee" a cambio la rodilla, llena de tierra, y le asegura que ella se quedará "entre esos días" y seguramente -podemos intuir-, en tierra mexicana. Nuevamente el tiempo tiene facultades espaciales. Los "días" son un lugar para estar.

También el mismo brujo está en el centro de los días, no sólo en sentido estricto por encontrarse en el centro del patio donde las mujeres solían conversar con él, sino por que en realidad todos los días de una vida convergen en un mismo punto: la muerte.

³⁵ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 64.

³⁶ Monique J. Lemaire. "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro. Hacia una definición de la escritura femenina en su obra" in *Revista Iberoamericana*. jul.-dic., 1989.

Las palabras de don Flor, nuevamente personalizadas, "se beben el agua de la tarde"³⁷ y se produce un silencio reseco. Las palabras son autónomas, tan físicas como el símbolo con el que se ilustraban el habla en los códices náhuatlís. Las palabras ya no pertenecen al hablante una vez que dejan su boca. Resulta paradójico que las palabras de la misma Elena Garro hayan tenido ese fin, que se hayan interpretado, torcido y encajonado, cobrando dimensiones de "consecuencias incalculables", como ella alguna vez consideró. Pareciera una constante en sus cuentos esa obsesión sorpresiva -o esa sorpresa obsesionante- ante la autonomía de las palabras, ante el poder avasallador de lo dicho, ante el peso de las connotaciones, ante un signo con poder de cambiar destinos.

Bajo la carga de palabras solemnes, se respira la muerte, personificada por la asfíxia caliente de la tarde. En el patio, puntualiza el narrador, no hay vida, no hay plantas, pareciera un desierto de sed, un infierno paralizado, estático. Eva, eterna indagadora, pregunta finalmente por los Días:

"La Semana se fue a la Feria de Teloapán. Aquí sólo queda el centro de los días."³⁸

Los Días se han ido a celebrar, libres y alegres. En cambio, los ojos de don Flor huelen a alcohol, a la vez bebida iniciática y hedor de decadencia. El brujo respira cerca de las niñas con su aliento embriagador. El vino como símbolo de abundancia y a la vez de tentación también está presente en la copa que ofrece la mujer mágica a los campesinos en "El Encanto, Tendajón Mixto". En "La semana de colores", el vino -que simboliza también juventud y vitalidad- resulta un olor irónico cuando ya se sospecha la muerte del brujo.

Ante la mirada inquisitiva de las niñas, don Flor inicia el recorrido por los círculos de su infierno particular. En la inmersión por el desorden encarnado, Leli y Eva se topan de frente con los siete pecados capitales. Siete como número cabalístico hace referencia a "la suma del tres (mundo espiritual) y del cuatro (mundo material) (y) simboliza la vida y la naturaleza humana, compuesta de materia y espíritu. Por ser el séptimo día del descanso del Señor, simboliza asimismo, la Eternidad."³⁹

Jaques Soustelle⁴⁰ explica que el siete, en la cosmogonía azteca, era considerado la mitad de la serie numérica fundamental, la del trece. Esa mitad representaba el corazón del hombre y de la mazorca, como la parte más interior y oculta de todas las cosas y también la más preciosa. Por ello, en el calendario adivinatorio, los días que llevan la cifra siete eran considerados favorables. Por otro lado, el siete en los cuentos representa el periodo semanal pero también es "el símbolo de cada uno de los días de nuestra vida."⁴¹

³⁷ Elena Garro. La semana de colores. p. 64.

³⁸ Elena Garro. La semana de colores. p. 64.

³⁹ Arcelia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaño. El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas. p. 343.

⁴⁰ Jaques Soustelle. El universo de los aztecas.

⁴¹ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 119.

En la historia de la simbología este pan-simbolismo primitivo es reconocido por varios autores que sostienen que los siete colores son análogos a las siete facultades del alma, las siete virtudes, los siete pecados, las siete formas geométricas, los siete días.⁴²

Una vez iniciadas en este mundo cabalístico, -en donde como dicen Castillo del Valle y Valdez Montaño "un hombre o una mujer en el transcurso de veinticuatro horas pueden pasar de un pecado a otro, lo mismo que en la virtud"-⁴³ las niñas dejan la casa blanca atrás, una casa que también se ha equiparado con un palomar o con una prisión⁴⁴. En realidad es como un pequeño laberinto de humanidad en el más íntimo de los sentidos, ya que la psicología relaciona la imagen del laberinto con la del inconciente.

A cambio, un mundo colorido se abre ante los ojos de las niñas. Joan Frances Marx ha señalado que mientras la realidad cotidiana en este cuento es blanca, como la mañana, las piedras o las sábanas, el mundo mágico que abre don Flor rebosa de colores vibrantes, como si el interior de uno mismo y de la vida fuera más complejo y más rico. Lo cierto es que para Garro hay una constante: la mirada -los colores como estímulo visual- es camino al conocimiento.

Como un San Pedro pagano, don Flor lleva en sus manos las llaves de su purgatorio. Castillo del Valle y Valdez Montaño⁴⁵ toman la acepción que tiene la llave en el cristianismo, como un objeto con el poder de absolver el pecado contrito. En este cuento, en esta casa donde están simbolizados todos los excesos, las llaves negras de don Flor tienen el poder de mostrar los pecados y las penitencias y ese recorrido representa, a la vez, una penitencia para las mismas niñas.

Para Luz Elena Gutiérrez de Velazco el recorrido de Eva y Leli en este cuento no tratará "sólo de pecados capitales y virtudes teologales, sino de un pequeño recuento de aquellas virtudes que la sociedad patriarcal exige a las mujeres y de los vicios que se les atribuye".⁴⁶

Es curioso que este cuento siga la simbología tradicional al identificar los pecados con mujeres: en la antigüedad la codicia se ilustraba con una mujer desnuda con los ojos vendados; en la Edad Media la gula se representaba por una mujer cabalgando un lobo o un cerdo; la lujuria, una mujer a la que una serpiente le roía el pecho... Lo mismo las virtudes: la humildad se representaba, por ejemplo, con una mujer de rostro oculto. Garro reordena las tres virtudes teologales -fe, esperanza, caridad- y las cuatro cardinales -prudencia, justicia, fortaleza, templanza- que, con diferentes nombres, corresponden a las muy cuestionables -como se verá- virtudes de cada Día.

⁴² Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos. p. 140.

⁴³ Arceia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaño. El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas. pp. 320-321.

⁴⁴ Algunos estudios trazan similitud entre la torre-prisión de la pieza teatral "Los pilares de Doña Blanca" y el palomar donde don Flor guarda a los Días.

⁴⁵ Arceia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaño. El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas. p. 340.

⁴⁶ Luzelena Gutiérrez de Velazco "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro" in Nora Pasternac, et. al. (compiladoras) Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas. p. 116.

Esta personificación tampoco resultaba descabellada para los aztecas, para quienes cada día era favorable o no según el dios que lo precediera. Así, por ejemplo, el día 7-flor era favorable para los escribas y tejedores o el 4-Viento para los magos. O incluso, los hombres que habían nacido durante la serie desfavorable de días 2-Conejo se volverían alcólicos...⁴⁷ El calendario ritual que significaba literalmente "la cuenta de los días" era usado para la adivinación y concebía cada día con facultades benéficas o malignas.

Paradójicamente, una cultura tan inmersa en el sentido mágico del mundo, castigaba severamente la hechicería:

"Aunque la hechicería se castigaba con la muerte, hay pruebas de que su uso era extendido y de que los brujos a menudo obtenían presentes de gran valor de aquellos a cuyos enemigos habían hechizado."⁴⁸ A los brujos, o nahualli, que significa "disfraz", se les atribuía la facultad de convertirse en animales -perros y búhos- que simbolizaban la muerte. Por ello resulta significativo que en el cuento "El día que fuimos perros" sean las niñas-perro las únicas que presencien el crimen.

En "La semana de colores" tampoco el brujo es aceptado por el pueblo. Por eso, es un gran privilegio el recorrido que las niñas están a punto de iniciar. Primeramente don Flor abre el cuarto de Domingo. La puerta y las paredes son rojas. El rojo está considerado un color estimulante, con frecuencia asociado a sangre, pasión, violencia. El color rojo es también simbólico en la tradición cristiana. Como color litúrgico, se usa para representar el fuego de Pentecostés.

Curiosamente el Domingo, día dedicado a Dios, es una mujer mala, la peor. Quizá Garro esté criticando la distorción que ha hecho el hombre del día sagrado, del día de descanso. Sobre la puerta roja se leen los calificativos "Lujuria" y "Largueza". Por un lado, el exceso de la sensualidad y por otro el don del desprendimiento y la generosidad. Juntos, se pueden interpretar como una generosidad excesiva del cuerpo. Ante la completa confusión de las niñas, el brujo las instiga: "¿No oyen los chicotazos?"⁴⁹ Las implicaciones son brutales. La imagen sadomasoquista de la relación que el brujo mantiene con los Días golpea a las niñas en la cara, como si esta revelación fuera parte del mismo goce perverso por hacer sufrir.

Don Flor mira a las niñas con sus ojos secos, tal como amenazaba Candelaria para quienes vieran "de más". Pero también esta descripción corresponde a los ojos sin vida del brujo.

El Domingo es, paradójicamente, "para el demonio". La atmósfera está llena de excesos: un olor vago, intenso y terrible, "no sabían si agradable o desagradable", como es, de hecho, el olor del sexo; la vista lastimada por un color infernal, que

⁴⁷ Jaques Soustelle. El universo de los aztecas. pp. 57-58.

⁴⁸ Jaques Soustelle. El universo de los aztecas. p. 60.

⁴⁹ Elena Garro. La semana de colores. p. 65.

corresponde a la sangre que le hace sudar don Flor al Día; el oído, al cual todavía están sordas, repleto de gemidos y llanto; el tacto, que sin tocar, les hace sentir repulsión ante los dedos del brujo, llenos de anillos, o las paredes, tapizadas con collares de conchas negras. Arcelia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaña -citando a Gloria Prado- recuerdan que las conchas negras eran en la antigüedad muy usadas por las prostitutas. Además, caracoles y conchas son usados comúnmente como medios adivinatorios. El color negro subraya, por otro lado, la energía oscura y terrestre.

El Domingo peca con el exceso más contrario a Dios: la lujuria, herejía pura. Domingo es también, supuestamente, el día en que las niñas van a ver a don Flor, quizá el día en que ha muerto, y al que ya proféticamente el brujo dice tenerle miedo. En la interesante interpretación de Joan Frances Marx, don Flor va a ser víctima de la violencia pero también instrumento de ella. La violencia y la muerte estaban simbolizadas en el mundo azteca por los colores que maneja don Flor: el blanco, el rojo y el negro.

El Domingo es, además, una conjunción de cristianismo y creencias prehispánicas. Según Joan Frances Marx, este Día semeja una deidad azteca, hermosa, confesora de los penitentes y provocadora de los pecados carnales.

En esta visión también don Flor es resultado de esa mezcla de simbolismos occidentales y precortesianos. Hay que recordar que la flor para los aztecas era importante símbolo de vida, muerte y sacrificio. Durante las guerras floridas, se ofrecían los corazones de los guerreros capturados en batalla para asegurar la continuidad de la vida.⁵⁰

Las flores, además, podían representar un todo complejo e intrincado. Para los antiguos mexicanos la flor se usaba como alimento, medicina, medio alucinógeno, regalo o adorno según la festividad o la jerarquía de quien las portara. La flor de cuatro pétalos simbolizaba eternidad; la flor verde y amarilla, dolor. Incluso ciertas flores formaban parte de supersticiones: plantadas en las casas, algunas tenían el poder de volver a las hijas prostitutas. El sexo mismo era simbolizado como una flor y ésta era usada como amuleto para tener relaciones con la persona deseada o incrementar el atractivo sexual. La palabra "flor" incluso no significaba lo literal, sino que hacía referencia a metáforas de canto, amor, juego, baile, sol...⁵¹

Sin embargo, el ambiente aquí es todo menos sagrado. Las niñas finalmente entienden que don Flor golpea con violencia a la mujer como castigo de sus excesos. La descripción es crudísima. Don Flor habla, con dientes desnudos y blancos:

"-Me gusta su piel tendida... se le revienta como a las guayabas."⁵²

⁵⁰ Joan Frances Marx. Aztec Imagery in the Narrative Works of Elena Garro: A Thematic Approach.

⁵¹ Doris Heyden. Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico.

⁵² Elena Garro. La semana de colores. p. 66.

Don Flor cierra el cuarto para que no se le escapen los quejidos del Domingo. El narrador le da nuevamente independencia a la voz y a las palabras, que caen sobre la cabeza de las niñas, porque son palabras pesadas, cargadas de sentidos.

El mundo que se ha abierto ante las pequeñas es brutal: don Flor, él mismo encargado de "acomodar" la virtud, es causa de pecado. El brujo es el objeto de la lujuria del Domingo y a la vez su violento redentor. Dura penitencia es la que les impone a todos los Días, tomándolas a la fuerza, golpeándolas, castigándolas. Lo que resulta inquietante tanto para las niñas como para el lector es que en este mundo no se divide el bien del mal con la sana distancia que imponen las religiones. Las terminologías cristianas están groseramente mezcladas con conductas paganas. En este terreno nada es claro. En todo hay un siniestro germen del bien y del mal, de lo sagrado y lo carnal, de lo femenino y lo masculino. Don Flor mismo une estos extremos y el encuentro de las niñas con el brujo es en realidad el choque cara a cara con los instintos: "Andaban cerca de las fauces de un animal desconocido, de aliento tan caliente como la tarde."³³

Las niñas, en su recorrido, encuentran objetos generalmente alegres o lúdicos -caracoles, muñecas, papalotes, flores, mazorcas- pero se enfrentan a su nuevo simbolismo, a su lado oculto. Así como los juegos pueden representar alegría, Eva y Leli aprenden que también pueden simbolizar las tentaciones. Las niñas descubren la otra connotación de las cosas.

El orden saludable del exterior se ve violentamente trasgredido, desde el mismo inicio del recorrido, que comienza con una semana trastocada: se viaja del domingo al lunes. Pero no sólo en este sentido las cosas están de cabeza, las niñas irán descubriendo que bajo este orden las virtudes resultan también un vicio.

La puerta del Sábado es rosa y sobre ella está escrito "Pereza" y "Castidad". El sábado por tradición es día de descanso para Occidente e incluso en la religión judía este descanso es un precepto obligatorio. Pero en Garro, el descanso se vuelve pecado. Castillo del Valle y Valdez Montaña³⁴ asocian el carácter saturnino -grave, taciturno, como quien carga la muerte- con la muerte en vida que supone la pereza. Es por la misma desidia que Jueves es casta. Su virtud deviene, según las autoras, de una falla más: la de omisión. La falta de acción la hace casta en todo.

El Sábado es un día que gusta del dulce. Las cañas de azúcar cubren el piso. Y aunque el color rosa -su color- se asocia tradicionalmente con lo dulce y femenino, esta mujer maneja el lado oscuro de la magia. Así lo muestran las inquietantes muñequitas clavadas en la pared. El Sábado no sirve para placeres, don Flor sólo la "ocupa" a la fuerza y sin gusto:

³³ Elena Garro. La semana de colores. p. 66.

³⁴ Arcelia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaña. El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas. p. 324.

"No vale nada. Pero tiene que saber que yo soy el dueño de los Días. Lo único que me gusta es que yo no le gusto."⁵⁵

La vena sadomasoquista es patente y la atmósfera resulta alucinante. Las palabras salen de la boca del brujo oliendo a alcohol y agrandadas de tal manera que no se puede manejar. Nada parece tener la forma familiar. Las dimensiones de las cosas resultan amenazantes.

Al igual que a Domingo, don Flor impone a este Día una penitencia: fregar el piso donde el Sábado se tiende a cantar y tirar los bagazos de caña de azúcar.

Para Joan Frances Marx, el Sábado también recuerda al segundo día del mes azteca, día dedicado al viento. Según la tradición, los niños nacidos en ese día eran flojos, glotones y "sin raíces ni descanso"⁵⁶. La relación es estrecha, pero así como es difícil no ver aquí una franca correspondencia, Joan Frances Marx lleva al extremo su ánimo de emparentar tradiciones cristianas y prehispánicas, identificando a las muñequitas de vudú que Sábado ha colgado en la pared con los famosas figuras de Judas que se queman en Sábado Santo.

Si el Domingo deja a Don Flor transido entre miedo y placer, el Sábado le provoca disgusto.

El Viernes es morado. Su cuarto huele a amizcle y glicerina y adentro viven el "Orgullo" y la "Diligencia". La que mejor teje, es también la que mejor guarda silencio. Por su orgullo el Viernes no baja de las alturas. Por eso vive mirando hacia arriba, volando cometas. En la lectura de Castillo del Valle y Valdez Montaña los papalotes - palabra de extracción náhuatl que designa a la mariposa- representan la belleza, la naturaleza. Pero también estos papalotes pueden hacer alusión a un sentido lúdico de la vida, que está presente en las muñecas con las que juega el Sábado. Los Días confunden a Eva y a Leli con sus debilidades de mujer y sus fortalezas de niña.

En la tradición cristiana el viernes es el día de la Pasión, mientras que para los griegos y romanos era un día dedicado a Venus, a la naturaleza, a la belleza, al amor. Joan Frances Marx asocia a Viernes con las características del día destinado a Xochitl -Flor- en el calendario azteca. En opinión de Prado, Elena Garro da características distintas a cada día, en una especie de alteración de las diferentes culturas, mediante su enorme capacidad re-configuradora. Para ella, es realmente Elena Garro la que reordena los días de acuerdo a los colores, los pecados y las virtudes, en una callada subversión, no en relación a la cultura precolombina u occidental, sino de la cultura en general.

El color morado de Viernes se usa en la tradición cristiana para las festividades de luto; expresa sufrimiento, penitencia, austeridad. Una tristeza que contagia a Don Flor. Es

⁵⁵ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 67.

⁵⁶ Joan Frances Marx. *Aztec Imagery in the Narrative Works of Elena Garro: A Thematic Approach*. p. 60.

del cuarto de Viernes donde el brujo sale casi llorando, porque, la ocupa a fuerza y en silencio: "cuando una mujer no quiere, es que no quiere, y en ella se rompe el hombre."³⁷

Aunque no ha terminado el recorrido es fácil adivinar una constante: ningún Día quiere a don Flor. La relación entre el brujo y sus mujeres refleja en cierta manera una visión sobre la interacción hombre-mujer muy característica de Garro, para quien el amor pareciera ser sólo un sueño imposible, y la convivencia entre sexos una guerra sadomasoquista por el poder.³⁸ El trato del brujo con los Días, como curiosamente la de las niñas con los adultos, se basa en la confrontación del bien y del mal, la virtud y los pecados, la dinámica del premio y el castigo, las amenazas del fuego y el infierno. Las pequeñas variantes dependen del vicio que domine a las mujeres y de la virtud que les corresponda.

Y Jueves tampoco es la excepción. Tan irascible como Júpiter, dios del mismo día, dios de dioses, "Cólera" y "Modestia" están pintadas en la entrada de su cuarto naranja. Tradicionalmente este color se asocia a la vida, a la energía, a la fertilidad, que también subrayan las mazorcas de maíz que cuelgan del techo. Sin embargo, el naranja es también, como el amarillo, el color del adulterio.

El cuarto de Jueves huele a flor de calabaza. Las flores no sólo son elemento constante en las festividades precolombinas y de occidente, sino al igual que los colores suelen tener carga simbólica, como el jazmín, que se relaciona con amores voluptuosos, el jacinto con la alegría o la margarita con la simplicidad. Las flores naranjas de la calabaza, hermosas y alegres, son ofrenda puntual en la mexicana fiesta de Difuntos y un platillo común en la gastronomía nacional.

Según Joan Frances Marx, el Jueves puede ser asociado con la diosa del maíz azteca. En los rituales dedicados a ella, se pintaba de rojo a niños y adolescentes que debían ser forzosamente vírgenes. A pesar de que Prado niega cualquier tipo de coincidencia intencional entre las creencias aztecas y las imágenes de Garro, Joan Frances Marx continúa argumentando la posición contraria y sostiene que es don Flor quien le quita la virginidad a Jueves. Por ello es el Día que más placeres le da al brujo. La modestia de Jueves -su virtud- puede incluso ser otro nombre para su virginidad, pues es curioso que de ninguna otra de estas mujeres don Flor asegure ser su único hombre. Pareciera como si los Días hubieran tenido una historia propia antes de vivir con el brujo, como si hubiera habido una era en la que el tiempo hubiera sido libre y soberano.

En Jueves, como en los otros Días, se confrontan el pecado y el placer, sólo que en este cuarto los caminos de ambos quedan escritos. Don Flor sacude el petate, sábana y cama para el mexicano pobre, ante los ojos de las niñas. El petate es un lugar de vida y de muerte: en él se nace, se yace y se muere. Y son los placeres los que están

³⁷ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 68.

³⁸ Quizá sólo en el cuento "¿Qué hora es?" se dibuje un amor "ideal" y por eso mismo haya sido el cuento preferido de la autora, según sus propias palabras.

dibujados en él, impregnándolo de olores y de manchas, como si se tratara de una hoja en el libro de la vida. Don Flor sale de Jueves con orgullo.

Miércoles es verde, como la "Envidia" escrita en su puerta y como el color de la diosa azteca de las aguas, llamada la de "la falda de jade". En la cultura occidental, el verde simboliza tanto vida como enfermedad o depresión. También es un color iniciático, color de futuro, de imprevistos, de azar.⁵⁹ Como color litúrgico, el verde es usado por el sacerdote los domingos o los días sin carácter de fiesta religiosa. El día miércoles en la tradición católica hace referencia a la penitencia. El Miércoles de ceniza recuerda la fugacidad de la vida: polvo somos y en polvo nos convertiremos.

El de Miércoles es un cuarto austero, según la lectura de Castillo del Valle y Valdez Montaña, por mera mezquindad. Su misma virtud, la "Paciencia", la usa con maldad: es capaz de soportar pacientemente la indiferencia o la violencia de don Flor con tal de ver castigadas a las otras mujeres. Miércoles es sanguinaria, como una diosa azteca. A don Flor le gusta estar con ella de vez en cuando porque, dice, también "hay días para los días"⁶⁰. Esta mujer es como "una perra ensartada, que hasta babea". Es imposible no sentirse incómodo ante la crudeza de las imágenes.

En este momento un corte abrupto de la narración lleva a las niñas y al lector lejos de esta mujer inquietante. Eva y Leli entran al cuarto de Martes, del día de la guerra, día de la "Abstinencia" y la "Avaricia". El Martes es amarillo, color de la sensualidad, la fertilidad y las fuerzas superiores, pero también de la luz infernal, la envidia, la traición, el engaño y la sequía.

Así como sucede con las virtudes, las connotaciones de los colores generalmente se refieren a esa parte oscura y perversa y no a su significado más común e "inofensivo". Los colores, como pasa en realidad, pueden simbolizar cosas extremas, opuestos, antónimos. En esta casa como en la vida -y como Garro luchó por demostrar-, nada es unívoco.

Soustelle establece que para los mexicanos los colores eran emblemáticos: cada uno evocaba una o varias imágenes, cualidades y fenómenos de la naturaleza. Incluso la misma denominación era complicada. El azul y el verde se designaban con la misma palabra y ambos colores simbolizaban abundancia, fertilidad y eran, al mismo tiempo, emblema del agua y del fuego. El amarillo ejemplifica el dualismo que yacía en el fondo de las representaciones colectivas de los aztecas, pues este color hacía referencia a la luz solar en la tradición de los cazadores pero también representaba el maíz maduro y a las diosas viejas en la cosmogonía agrícola.

Martes no es ni sensual ni precisamente la imagen de la fertilidad. Al contrario, flaca, casi quebradiza, hace -en la lectura de Castillo del Valle y Valdez Montaña- de su virtud, la "Abstinencia", una fuerza negativa que la aísla de todo placer.

⁵⁹ José Antonio Pérez-Rioja. Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada.

⁶⁰ Elena Garro. La semana de colores. p. 69.

Amarilla, enfermiza, avariciosa hasta el extremo de cavar un hueco en la lozeta para esconder sus joyas frías, Martes desata en don Flor una ira desproporcionada: "la voy a hacer que vomite los pulmones, para que los esconda en este agujero."⁶¹

Las descripciones del brujo son de una violencia impactante. Mientras su monólogo exaltado va subiendo en intensidad, pareciera como si su determinación fuera violar verbalmente a las niñas. Don Flor es responsable de la pérdida de la virginidad de las pequeñas ante las cosas, la pérdida de la inocencia, que nada tiene que ver con el sexo sino con una concepción ambigua del mundo frente a la irrecuperable salud de una visión infantil, contradictoria pero fresca. La actitud que tiene el brujo con las niñas recuerda por momentos al de los seres perversos en los cuentos de hadas: un poco de malicia disfrazada de bondad. Pero el caso don Flor resulta diferente. Si en un inicio pareciera querer endulzar sus palabras, rápidamente olvida ese tono de conversación y lo cambia por el de una confesión íntima, llena de morbo y placer por escandalizar. La perversión consiste en el tono de seducción: varias veces el brujo invita a las niñas a abrir sus sentidos, a oler, tocar, ver, escuchar. Eva y Leli entran a un mundo intensamente sensorial y desconocido.

Pero, en su inocencia, no ven, no oyen, no huelen, no entienden. Sin embargo, intuyen las connotaciones de lo que don Flor les muestra en cada cuarto: "Terminada su educación sexual, las niñas advierten el desorden y pueden captar el mundo en su descomposición".⁶² Entonces ya ven, ya huelen, ya entienden.

El narrador menciona que el Lunes es el único día que no huele a nada, aunque no conozcamos el olor de Miércoles y Martes. Don Flor incita a las niñas a oler el cuarto de Lunes, pero ellas no huelen nada. Quizá se trata de un olor desconocido para ellas, un olor que no han sabido distinguir.

El Lunes es azul. "Gula" y "Humildad" están escritos en su puerta. Día dedicado a la Luna, Lunes hace referencia a lo femenino. Su pecado, la lujuria del gusto, la lleva hasta la humillación de lamer las manos de quien la castiga, en uno de los gestos más animales que encontramos entre los Días. Don Flor se contagia de la animalidad de esta mujer:

"Lunes es muy glotona de manjares y de hombre... Me vuelve muy animal... A veces me da miedo. El hombre, niñitas, peligra junto a la mujer glotona."⁶³

Curiosamente, su color es el azul, por lo general asociado al equilibrio y la espiritualidad, al amor celestial, a la infinitud. Castillo del Valle y Valdez Montaña

⁶¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 69.

⁶² Luzelena Gutiérrez de Velazco. "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro" in Nora Pasternac, et. al. (compiladoras) Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas. p. 117.

⁶³ Elena Garro. La semana de colores. p. 70.

hacen la siguiente lectura: Lunes es azul porque su gula es un deseo infinito jamás saciado.⁶⁴

En la lectura de estas autoras se compara la confusión de olores, colores y objetos en la casa de don Flor con un mercado, como si la vida fuera eso, un enorme lugar donde la abundancia abrumara al hombre.

Para las autoras, la casa circular hace referencia al símbolo universal de la eternidad, del eterno retorno: "el símbolo de los días que acaban y empiezan o empiezan y acaban"⁶⁵, e incluso una sugerencia al útero materno. Es difícil poner un alto al exceso de interpretación, pero lo cierto es que para Garro, el círculo es la forma perfecta del infierno y como tal es, en una imagen bella de Castillo del Valle y Valdez Montaña, la sepultura misma de don Flor.

Sin embargo, en este laberinto de colores, virtudes, pecados y deseos, es importante no perder de vista que, independientemente de las significaciones que las cosas puedan tener entre sí, la connotación más importante es la se graba en las niñas. Este desorden muestra el lado siniestro -en el sentido más freudiano de la palabra- de las cosas, lo amenazador que puede resultar lo familiar inserto en otro contexto. Esto es en realidad lo que aturde a Eva y a Leli: encontrar colores alegres en un ambiente de violencia, ver juguetes en una atmósfera de muerte, descubrir a los Días en franca promiscuidad, ser guiadas por un brujo, símbolo de lo satánico y lo divino, del bien y el mal, de la cura y el castigo, del deseo y el odio.

Lo que resulta sumamente perturbador para las niñas es confirmar que, como el mismo brujo les ha demostrado, el orden del mundo adulto no existe. Los días, los colores, los olores, los pecados y las virtudes conviven en una vorágine desordenada dentro de la cual el único principio de orden es el castigo físico.

El orden "desordenado" de la infancia tampoco tiene cabida dentro de esta semana donde a los Días les domina el vicio y su virtud, lejos de equilibrar su pecado, lo enciende. Todas las mujeres contienen en su interior el difícil concepto de dualidad: no hay mal o bien separados, uno conlleva al otro. Así, el mundo que Eva y Leli descubren se resume en un tablero de sensaciones, donde las fichas parecieran corresponderse unas con otras:

⁶⁴ Aunque en general el estudio de Arcelia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaña hace una lectura muy original e interesante, hay -a nuestro parecer- interpretaciones que pueden resultar un tanto forzadas o limitantes por lo que aquí se mencionan con cierta reserva.

⁶⁵ Arcelia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaña. El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas. p. 337.

| | Domingo | Sábado | Viernes | Jueves | Miércoles | Martes | Lunes |
|----------------------------------|----------------|----------------------|----------------------|------------------|-------------------|-------------------|-----------------|
| vicio | lujuria | pereza | orgullo | cólera | envidia | avaricia | gula |
| virtud | largueza | castidad | diligencia | modestia | paciencia | abstinencia | humildad |
| color | rojo | rosa | morado | naranja | verde | amarillo | azul |
| olor | terrible | cañas de azúcar | glicerina y amizcle | flor de calabaza | | | no huele |
| objeto | conchas negras | muñecas de vudú | papalotes de colores | petate | | pendientes azules | |
| sonidos | chicotazos | | silencio | | | | |
| características | perversa | inútil | buna tejedora | violenta | sanguinaria | quebradiza | |
| emoción que provocan en don Flor | miedo | diversión y disgusto | tristeza | orgullo | excitación sexual | furia | instinto animal |

Este mundo de una significación aparentemente caótica es, sin embargo, equiparable al mismo mundo azteca⁶⁶, un crisol de varias creencias anteriores en frágil equilibrio de tensiones y contradicciones: guerra-paz, austeridad sexual-lujuria, sacrificios sangrientos-elevada apreciación estética...

Esta ambivalencia, o mejor dicho, polivalencia de la vida prehispánica, se refleja inclusive en el mismo lenguaje. Las palabras náhuatl podían expresar, según su uso, "un enjambre de imágenes"⁶⁷. Por ejemplo, existía un vínculo indisoluble entre las palabras aurora, primavera, maíz tierno, canto, amor y juego; o entre Norte, infierno, llanura, nueve, negro, águila, caza, guerrero, cuchillo, invierno, sequía, noche, frío...

Para Soustelle, el pensamiento cosmológico mexicano liga constantemente imágenes incluyentes:

"El mundo es un sistema de símbolos que se reflejan los unos a los otros: colores, tiempo, espacios orientados, astros, dioses y fenómenos históricos se corresponden. No nos encontramos en presencia de 'largas cadenas de razones', sino de una imbricación recíproca de todo en todo, a cada instante (...). La imagen mexicana del universo es acorde con el pueblo mexicano; es a éste al que refleja, y no al mundo."⁶⁸

La cosmovisión azteca no concibe un Otro Mundo dividido en buenos y malos, sino que los hombres quedan sometidos a destinos diferentes según lo que hayan hecho en su vida y la manera en la que hayan muerto.

"No había ningún límite en este océano de formas divinas. Todo tenía derecho a la adoración de los mexicanos (...). El drama de 1519 fue el choque de una religión abierta contra una religión cerrada, de una

⁶⁶ Soustelle no sólo desmiente la idea generalizada que considera a la cultura azteca como un bloque monolítico de bases sólidas, sino que atribuye el éxito de la conquista española a las pequeñas fisuras y contradicciones que se podían descubrir en la concepción del mundo de los antiguos mexicanos.

⁶⁷ Jaques Soustelle. El universo de los aztecas. p. 97.

⁶⁸ Jaques Soustelle. El universo de los aztecas. p. 98.

religión que no excluía nada contra una religión que, salvo ella misma, excluía todo. La idea de que para rendir culto a un dios era necesario destruir a los otros, era *incomprensible* para los aztecas.⁶⁹

Resultaría muy complicado entender y vertir intencionalmente la cosmovisión prehispánica en literatura, sin embargo, ante la evidencia de algunos puntos coincidentes, es posible que Garro haya incluido, casi por acto reflejo, lo que asimiló en su limitado -para Prado⁷⁰-, y democrático -en sus propias palabras-⁷¹ contacto con los criados y con el mismo pueblo mexicano.

Este recorrido dantesco por el desorden del cosmos acaba con una imagen del brujo en completa putrefacción. Su túnica está sucia, sus dedos llenos de mugre, sus ojos secos están contradictoriamente inundados de lagos sangrientos y de piedras oscuras, su aliento está enrarecido y sus palabras se descomponen apenas salen de su boca. El proceso de descomposición no es solamente físico, sino emocional.

Las niñas no sólo han experimentado el mundo sensorial en pleno, sino que han visto de cara el sufrimiento. Son muchas las creencias antiguas que atribuyen al sufrimiento funciones cognitivas. Sufrir es un medio de penetración a la realidad, o mejor dicho, a la otra cara de la realidad aparente. No es otro el sentido de la penitencia cristiana o de la aceptación ascética. El sufrimiento abre compuertas del alma desconocidas en la rutina de lo cotidiano. Sufrir es, en última instancia, conocer. Y el brujo, concededor y sufridor, comparte con las niñas este secreto.

Y ante la pregunta desconcertante “¿Cuáles son sus penas?”, las niñas sólo sienten con urgencia la necesidad de restablecer el orden del mundo donde las paredes y el jardín huelan a paredes y a jardín. Salir del mundo ilógico donde los sentidos confunden, donde los colores abruman. Cirlot menciona que los niños rechazan instintivamente los colores mezclados e impuros, pues para ellos no representan nada. Paradójicamente, después de este primer encuentro con el Desorden, los colores pierden la pureza de su significación primaria.

Es curioso que Eva y Leli en este entorno en el que han visto el caos de la vida y han sentido su efecto, sólo deseen regresar al lado de Candelaria y del cuadro de Felipe II, que simboliza el rígido mundo adulto de una seguridad inexistente, los dos opuestos de la cultura mexicana, indígena-española, de vencedores y vencidos, que se basa en una dinámica de premio-castigo, pero que resulta en ese instante, más familiar.

Y es en este momento que descubrimos la razón de la violencia que impregna el cuento. Don Flor goza maltratando a los Días, pero a la vez cumple una función catártica para el responsable último: el ser humano. Garro delata un resquicio de pensamiento mágico en todo hombre: responsabilizar a las fuerzas exteriores por su destino. Ésa es, en realidad, la profesión del brujo: castigar a los Días que no le

⁶⁹ Jaques Soustelle. El universo de los aztecas. p. 21.

⁷⁰ Gloria Prado. Apéndice. p. IV.

⁷¹ En varias ocasiones, Elena Garro mencionó que, en casa de sus padres, todos -patrones, criados, animales y niños- eran iguales.

convienen a los hombres en una actitud animista más sorprendente que el mismísimo pensamiento infantil:

"(...) las gentes de la ciudad de México vienen hasta acá a buscar consuelo para sus penas. Me llegan acobardados y yo les enseño el desorden de los días y el desorden del hombre. Me vienen a pedir que castigue al día en que van a correr su suerte. Quieren llevar ventaja y entrar con el día cansado. Hay los que van a jugar sus elecciones y yo les castigo el día del voto. También vienen las señoras, a pedir castigos para el día de sus rivales. Todos me dejan mi buen dinero y se van contentos, después de ver cómo les castigo al día que necesitan. Cuando ya lo ven en sangre empiezan a sacar el dinero..."⁷²

Garro dibuja la sordidez de la vida humana, denuncia la corrupción, de la que siempre fue enemiga, y la infidelidad, que experimentó en carne propia. Pero sobre todo, pareciera sostener que la vida del hombre se determina tan sólo por un instante.

Esta impotencia del adulto ante su propia vida resulta infantil -en el sentido peyorativo de la palabra- al grado que el hombre es capaz de pagar por responsabilizar a un otro abstracto -en este caso al tiempo, a los días- por sus desdichas. Don Flor tiene ese poder:

"Yo soy el dueño de los Días. Soy el Siglo."⁷³ La aseveración es contundente. El brujo no es un dios, pero es igualmente poderoso. Es el Tiempo, pero con las limitantes propias de éste. Es el tiempo domesticado, medible, una pequeña parte de eternidad, un siglo.

Don Flor mira nuevamente a las niñas: "Vuelvan, no importa que haya tanta agua entre ustedes y yo. Lo mismo les haré el favor. ¡Los días son parejos para todos!"⁷⁴ Los días hermanan porque el destino del hombre es uno: la muerte, pero también, en una conclusión todavía más profunda, es la vida la que hermana: desdichas, pecados y virtudes se comparten y se sufren por igual.

En un gesto de aparente generosidad, el brujo ofrece, como una manzana envenenada, un último favor: "-¿Cuál es el día que quieren ver en sangre?"⁷⁵

En realidad, el brujo es el primero en tratar a las niñas como las adultas en las que las ha convertido, atribuyéndoles el mismo deseo sangriento de venganza. Después de esta contundencia, todo está dicho. El aprendizaje ha terminado.

No se sabe cuánto tiempo ha pasado realmente. El narrador menciona que a las niñas "les tomó mucho tiempo ganar la salida", como si tiempo y espacio se alargaran infinitamente. Esta flexibilidad del tiempo cronológico parece suponer que las niñas entran a otro tiempo, el de los sueños y del inconciente donde todo sucede simultáneamente: hablar con don Flor, conocer a los Días y a la muerte misma. Cabe entonces una lectura en la que más que haber tenido un encuentro con el más allá, las niñas han experimentado una irrupción brutal del más acá.

⁷² Elena Garro. La semana de colores. pp. 70-71.

⁷³ Elena Garro. La semana de colores. p. 71.

⁷⁴ Elena Garro. La semana de colores. p. 71.

⁷⁵ Elena Garro. La semana de colores. p. 71.

Eva y Leli llegan llorando a casa de los padres. El llanto no es un recurso fácil en las pequeñas. Generalmente se llora por miedo como ante la muerte en "El día que fuimos perros" o ante lo inevitable en "El robo de Tizta". Se llora ante lo irremediable, ante lo no familiar, ante el desconocimiento de un nuevo orden. Se llora porque han experimentado un trance místico, la iniciación en un mundo de éxtasis y caos, donde prevalece la siniestra unión de los contrarios.

Nada puede consolarlas porque el orden del padre resulta ahora incluso más contradictorio. No hay seguridades en el mundo adulto y las falsas certezas de éste arrojan a las niñas a un vacío donde no hay puntos fijos, donde no hay tablas salvadoras. En última instancia, su iniciación en el mundo adulto no las acerca a los adultos. Salir de la infancia no las ha llevado a lugar alguno. Su padre intenta tranquilizarlas: los días son blancos, es decir, incoloros e inofensivos, y la única semana es la Santa, reiterando la supremacía de la visión cristiana sobre el mundo mágico indígena. Sin embargo, no logra auyentar la voz de don Flor, el eco repetitivo que pregunta toda la noche "¿Cuál es el día que quieren ver en sangre?", hasta la mañana siguiente, en la que el pueblo descubre al brujo muerto.

La última línea del cuento se abre hacia el misterio que, como es costumbre en Garro, acontece a plena luz del día: ¿han estado las niñas hablando con un fantasma? "Eso es lo que se dice, que fueron ustedes las que dejaron la puerta abierta. Salía tanta pestilencia que los arrieros, al pasar por ahí, la notaron(...) Dicen que murió hace varios días..."⁷⁶ Rutlilio las enfrenta de manera contundente ante lo imposible. Para Monique Lemaitre, los sirvientes ven a Eva y a Leli con recelo porque han estado en contacto con lo demoníaco -con la muerte, diríamos- y han dejado abierta la puerta del mundo "del desorden, que es también el mundo de la imaginación y de la creación artística".⁷⁷

Es significativo que la puerta en la casa de don Flor -entrada a la vida instintiva y a los deseos del inconciente- quede abierta. Las niñas, ya iniciadas en la vida adulta, no pueden "cerrarla" ni dar marcha atrás.

En la visión de Gutiérrez de Velasco, el cuento también queda abierto mediante los tres puntos suspensivos y el oscuro asesinato de los Días. Sin embargo, una lectura contraria permitiría ver que el cuento se cierra en una lógica perfecta. Teresa San Pedro⁷⁸ sostiene que, a través de una misma unidad temporal -la semana-, Garro establece un paralelismo entre el acto de narrar y el de la creación divina. Entonces la mujer -la autora y los días- desordenan el mundo para crear y narrar uno propio. Así, son las mujeres las que reconquistan el poder y devuelven el mundo al orden matriarcal que le dio inicio.

⁷⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 72.

⁷⁷ Monique J. Lemaitre. "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro. Hacia una definición de la escritura femenina en su obra." in Revista Iberoamericana. jul.-dic., 1989. p. 1011.

⁷⁸ Teresa Anta San Pedro. "El acto de nombrar en el cuento de Elena Garro "El día que fuimos perros" " in Explicación de textos literarios. vol. 19-1, 1990-1991.

4.2. "El día que fuimos perros"

Desde el título, el cuento atrapa. Para comenzar, el verbo en plural incluye al narrador, en primera persona, casi como una conciencia que habla desde un pasado no muy lejano en la memoria. Al mismo tiempo, se incluye también al lector, en una complicidad que se irá desarrollando a lo largo del texto.

En este cuento, como en "Antes de la Guerra de Troya", la voz narrativa es Leli; sin embargo aquí la niña pareciera narrar desde su infancia misma, mientras que en "Antes de la Guerra de Troya" la pequeña habla con una visión que va más allá de lo narrado, en una actitud autoreflexiva.

Sin embargo ya desde "El día que fuimos perros" el discurso de Leli tiene una cualidad poética innegable. Por eso no sorprende la manera en que, desde el inicio, la niña puede interpretar el tiempo, describiendo el día que fue perro como "un día con dos días adentro." Garro rompe inmediatamente con la concepción convencional del tiempo. La subjetividad del devenir que nada tiene que ver con la cronología también la comparte Eva, quien de nueva cuenta se une a su hermana en una extraña simbiosis.

Leli habla de su hermana Eva sin diminutivos, como no sucede con el narrador del cuento "La semana de colores", lo que podría hacer pensar que -aunque los cuentos no tienen un orden específico y no es posible establecer una cronología exacta en la vida de las niñas según los textos- Eva y Leli han crecido desde el incidente con Don Flor.

Ambas niñas tienen la capacidad de palpar el tiempo, por lo que pueden ver físicamente estos dos días simultáneos -capacidad que, por supuesto, se materializa al extremo en "La semana de colores". En una constante garricana, el tiempo tiene cualidades físicas, como lo tiene el espacio que demarca el mundo real y el onírico-imaginario. El espacio, a su vez, se separa claramente en el exterior de la casa -el jardín en "El Duende", el patio en "El robo de Tiztla, la colina en "La semana de colores", los árboles en "Antes de la Guerra de Troya"- y el interior -los corredores en "Nuestras vidas son los ríos" y la cocina en "El día que fuimos perros".

El exterior es siempre un espacio de descubrimientos, un lugar libre, alegre y lleno de múltiples significados. La casa, en cambio, es un lugar incomprensible, sin vida, amenazador o poco familiar en cualquiera de sus connotaciones.

El cuento parte de un espacio vacío; surge de una quietud siniestra. La casa parece un cascarón y la ausencia de los padres -que es común denominador en los recuerdos

¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 73.

infantiles- envuelve todo en una súbita atmósfera de abandono. En este relato, son las niñas las que han pedido quedarse solas y los padres, curiosamente concesivos, viajan a la capital sin ellas. Recuerdo autobiográfico, Elena Garro evocó varias veces cómo sus padres habían dejado que ella y sus hermanos crecieran tan salvajemente como las plantas del jardín. Leli misma no se explica la repentina libertad:

"¿Por qué no habíamos ido a México. Todavía no lo sé."²

La respuesta de la niña no sólo demuestra su capacidad de auto-cuestionamiento sino que además habla de una relación familiar de pocas obligaciones y cierta distancia: "Pedimos quedarnos y nadie se opuso a nuestro deseo."³ Seguramente las niñas tienen más edad que cuando las vimos por último, ya que esta vez los padres les han permitido quedarse solas en casa. La ausencia de los hermanos -cuya existencia sólo descubrimos en "El Duende"- tampoco es significativa pues éstos son tan pequeños que no forman en realidad parte del mundo de las dos protagonistas. En la lectura de Teresa San Pedro el rechazo de viajar a la ciudad representa ya en sí una resistencia de las niñas ante la civilización, un indicio de la "animalidad" que le dará sustento al texto.

Ante la súbita libertad, Leli y Eva resienten la responsabilidad de quedarse dueñas de la casa. Las niñas se encuentran en una etapa de transición en la que ya no son tan pequeñas como para no inquietarse ante la desaparición de los adultos, ni tan mayores como para manejar una autonomía que les cae por sorpresa.

Aquí, como en el resto de los cuentos, la irrupción de lo mágico necesita como requisito la ausencia del orden establecido. La soledad de las niñas se traduce en un hálito animista. Los objetos se mueven o se detienen por sí mismos. Las maletas de los padres se van en la carreta, las tazas de café se quedan sobre la mesa. No hay seres humanos detrás de esta voluntad de lo inanimado.

La súbita soledad se subraya con una imagen poderosa y recurrente: la palabra sometida a la fuerza irrefrenable de la gravedad; los consejos de los padres cayendo con un peso abrumador sobre las losetas del pasillo. Son las palabras de última hora, en el momento de la despedida, las que nadie recoge, las que nadie oye. Incluso las niñas miran estas sílabas desarticuladas con desdén. Cuando Eva y Leli se vuelven dueñas de la casa, las cosas y las palabras se solidifican con el peso agobiante de lo inútil. ¿Qué hacer con la casa?, se preguntan las niñas, cuyo terreno es siempre el jardín.

Entonces el cielo pierde su color original -se vuelve violeta- y el miedo se instala entre los corredores. En esta presentación del espacio, Garro crea una densa atmósfera con una imagen contundente:

² Elena Garro. La semana de colores. p. 73.

³ Elena Garro. La semana de colores. p. 73.

"En silencio deambulamos por la casa y vimos nuestros pelos convertirse en harapos."⁴ El cabello en Garro no es sólo adorno, característica que define una clase o una raza, sino también símbolo de civilidad. Desde aquí puede rastrearse el inicio de la gradual deshumanización, de su transformación física hacia la animalidad.

El primer día de las niñas, el "real" está narrado en un solo párrafo y termina con el anochecer, tiempo en el que la casa se hunde "como una piedra en una barranca muy honda."⁵ Ya la crítica ha comentado abundantemente sobre el simbolismo de lo pétreo en Garro, como imagen de muerte y parálisis temporal.

Este día tangible termina con los cantos casi proféticos de los criados "cargados de crímenes y penas", de la misma manera que en realidad va a terminar el segundo día, en el que las niñas serán perros y presenciarán con aparente distancia el crimen de dos hombres. Entonces, el día aparente precede y predice lo que se vivirá en el paralelo.

Este es el único cuento en el que se establece una ubicación temporal clara. Es agosto, pleno verano en México, el mes de más calor, ese calor de desierto del que ya hemos hablado y que resulta propicio para las alucinaciones.

Desde su cama, y abrumada por la inmensidad de la casa, Leli mira a su hermana mientras duerme. La mirada aquí es refugio y consuelo, al contrario de lo que sucede en "Antes de la Guerra de Troya", donde es descubrimiento de la Otredad. En este segundo día las niñas despiertan con la intención de no repetir el anterior. El uso del plural subraya la complicidad entre ambas hermanas. Es curioso que se hable de esta intención de no volver a vivir el tiempo cuando de inicio se plantea un día ya en sí repetido. En realidad el cuento mismo es una repetición continua. El segundo día se repite inevitablemente, pues se trata nuevamente de un día "doble e intacto". Garro puede referirse en realidad al primer día en el que despiertan por segunda vez o a un verdadero segundo día en el que despiertan por vez primera. Cualquiera que sea la interpretación, es claro que Garro deja abierta la posibilidad, la magia inherente, de que los días puedan resolverse de una y mil formas, como los reflejos infinitos de espejos frente a frente.

Eva mira estos dos días simultáneos, paralelos "como dos rayas escritas en el agua"⁶. En el primer día, Leli ha descrito el espacio "familiar" de la casa: los corredores y la cocina. En este segundo describe el espacio "íntimo" que las circunda: su cuarto. Se trata de un lugar poco infantil en todos sentidos. Arriba de las cabeceras se encuentran las imágenes de Cristo y de Buda. Esta confrontación de dos universos religiosos refleja la amplísima visión cultural que tienen las niñas. Como sucede en "Antes de la Guerra de Troya", aquí las religiones no tienen la función de referencias espirituales sino ideológicos. Eva también ha colocado en su pared una foto de la Krupskaja, la esposa de Lenin, navegando por el Neva, simplemente porque le gustan

⁴ Elena Garro. [La semana de colores](#), p. 73.

⁵ Elena Garro. [La semana de colores](#), p. 73.

⁶ Elena Garro. [La semana de colores](#), p. 74.

los rusos. No hay diferencias entre los tres personajes. Quizá sólo la imagen de la Krupskaja, sacada del periódico, sirva además como un marco temporal en el texto: la mujer de Lenin muere en 1939. Como también sucede en "Nuestras vidas son los ríos", las fotos del periódico, que en el momento de la narración son presente, lanzan al lector a un pasado remoto que sin embargo no permanece. Las vivencias de Leli y Eva desafían esta temporalidad cronológica.

De cualquier manera, esta foto pegada en la pared dice mucho sobre las niñas. Primeramente nos deja inferir la edad, por lo menos aproximada, de las hermanas: ya son lo suficientemente grandes como para definir sus gustos y decorar su cuarto, eligiendo libremente las imágenes que les representan algo.

Es significativo que la cultura de las niñas sea tan visual. Tanto en este cuento como en "Nuestras vidas son los ríos" son las imágenes, más que las palabras, las herramientas con las que conforman su mundo. De la misma forma resulta inusual la familiaridad con la que Eva y Leli se interesan en el periódico, más que en libros o cuentos, estos últimos inexistentes, por cierto, en el universo infantil de las niñas. Resulta irónico que las hermanas puedan manosear el periódico y seguir el recorrido de la esposa de un político por su paseo en el Neva o detenerse ante las imágenes del fusilamiento de un joven general y sin embargo no tengan acceso a la Iliada y se sorprendan ante la vorágine de esta saga griega.

Finalmente, la fotografía de la Krupskaja es interesante porque muestra esta mezcla infantil aparentemente inocente: compartiendo la misma pared se encuentran hombres y mujeres, dioses y mortales, religiosos y políticos -especialmente políticos completamente ajenos a la religión. El hecho no sólo refleja un insólito eclecticismo en la educación de las niñas sino que subraya el contraste del ambiente "culto" de su cuarto con el imaginativo del jardín.

Resulta irónicamente gracioso que Eva asegure que le gusten los rusos -sociedad que lucha por la igualdad de clases- y en seguida palmotee para llamar a los criados. Esta "incoherencia" ideológica puede reflejar en buen grado la formación y las inclinaciones particulares de Garro. En la cuestionable interpretación de Teresa San Pedro⁷, a Eva le gustan los rusos por ser una sociedad al margen de la religión, apartada del mundo mítico, pero -en nuestra opinión- es de hecho la otra Rusia, la de la literatura y la música arrebatada la que fascinará a Garro en la vida real, sin que eso la comprometa con un régimen político específico.

Hasta este momento Leli ha sido la narradora, sin embargo en ciertos momentos la focalización se despegaba del personaje y deja ver ligeras intrusiones de la autora, como en el momento en que las niñas, convertidas en perros, se dan cuenta que no hay lugar para ellas en los cielos de religiosos, filósofos, letrados y científicos que

⁷ Teresa Anta San Pedro. "La caída de los dioses en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros'" en Monographic Review. Revista Monográfica. vol. IV, 1998.

ocupaban "los anaqueles de la biblioteca y las conversaciones de la mesa"⁸; la lista entera de personalidades resulta demasiado culta para pertenecer a las niñas.

Fuera de esas intrusiones, el mundo adulto se encuentra encerrado en un día y las niñas se mueven en el otro. La distancia entre ambos se hace abismal en el momento en que Eva propone: "Vamos a husmear", ya francamente convertida en perro por la precisa adjetivación de Garro. Ésta es la primera referencia directa a la metamorfosis de las niñas. A ninguna de las dos hermanas les sorprende esa mágica transformación sólo inferida por el lector.

Eva, la eterna trasgresora, propone entrar en el otro día, el de la cocina, el del deber adulto. Y aunque ambos días parecen incommunicados, en los dos reina una absoluta soledad. La existencia de uno, sin embargo, no anula al otro. Habitar uno no impide visitas al paralelo.

Si en el día anterior el cielo era violeta y el miedo se había pegado a las paredes, en éste el cielo es verde y redondo, el horizonte se dibuja sin interrupciones en una quietud que inquieta. La soledad está siempre retratada por cielos redondos, árboles estáticos y vientos inmóviles. No sólo resulta contradictorio un viento fijo -anormalidad que subvierte su naturaleza- sino que el color violeta del primer cielo es absolutamente inusual, casi como el luto religioso que se le atribuye a ese color. También se trastoca el tradicional valor de lo verde. No hay frescor en el segundo día. El calor sube del pozo, dice Leli, como si viniera del centro de la tierra, de lo más profundo. Se trata de una mina invertida, un pasadizo al centro primitivo y primigenio de la creación, un cordón umbilical hacia el inconciente.

En ese día paralizado Eva y Leli encuentran al perro echado junto a un árbol. Los animales, entonces, pertenecen también a ese tiempo sin tiempo, a ese espacio mágico de la infancia. La metamorfosis es voluntaria y las niñas deciden solidarizarse con el mundo animal. Sin embargo, siendo perros, no pueden nunca comunicarse con Toni. Eva, mandona incluso en su nuevo estado, pide comida "para tres perros y ninguna gente". Es graciosa esta franca negación a pertenecer al gremio de los "civilizados" que, como sucede con "El coloquio de los perros" -cuento de Cervantes con el que se mantiene constante intertextualidad-, termina por no serlo en absoluto. Leli por su parte, dice: "Yo no pregunté nada."⁹ La narradora mira y calla, mientras la casa pierde peso y las cosas "flotan" en una especie de levedad onírica.

Desde ese momento la narración enfatiza una visión animal. El mundo al nivel del piso cobra una dimensión inusitada: los insectos, la tierra negra con olor a agua de magnolia, la naturaleza en su detalle. En esta perspectiva, como en la infantil, los sentidos se agudizan: la visión, el olfato, el oído. Sólo a esta altura del aparente juego, Leli se da cuenta de la transformación. Ha necesitado de la invitación de Eva para volverse perro y aceptarse como tal.

⁸ Elena Garro. [La semana de colores](#). p. 75.

⁹ Elena Garro. [La semana de colores](#). p. 75.

¹⁰ Elena Garro. [La semana de colores](#). p. 75.

En este mundo animal la narración mezcla acciones y reflexión en estructuras semánticas mucho más simples que las que Leli usa en un inicio. En realidad la complejidad está en las imágenes que se crean a partir de las reflexiones. El primer pensamiento de Leli la remite al mundo adulto. Es ella la más apegada a la lógica del deber ser e inmediatamente después de haber aceptado ser perro recuerda que los animales no van al cielo. En primera instancia, la niña entiende el Más Allá como un lugar excluyente.

Es en su nueva condición de animal inconciente que las niñas toman, paradójicamente, conciencia. Como seres "inferiores" comparan visiones de la vida. Es en su estado animal que Leli reflexiona sobre su valor como ser humano, tal como sucede con "Coloquio" de Cervantes: la conducta del hombre cobra otro relieve bajo la óptica de los instintos. Y entonces Leli se sorprende que, como niña, sea vegetariana o tenga por costumbre no atesorar. La misma Elena Garro evocaba haber aprendido de sus padres el desdén por el dinero. Así como la autora, Leli refleja una educación alejada del materialismo: "los domingos tirábamos el domingo por el balcón, para que lo recogiera alguien y aprendiéramos a no guardar nada."¹¹ Esta imagen logra un doble juego de palabras: no sólo en el día domingo se tira el domingo -dinero que dan semanalmente los padres a sus hijos-, sino que resulta irónico que las niñas aprendan a no guardar justamente en el día "de guardar", como califica el catecismo al domingo. Garro usa las dos connotaciones de las palabras domingo y guardar en una imagen hermosa y coherente. No guardando se guarda.

Las diferencias que las niñas descubren siendo perros se agudizan cuando Leli recuerda la frase con la que se les conoce en el pueblo: "Son españoles". De nueva cuenta la infancia se ensombrece con la no-pertenencia, con la diferencia racial que Garro siempre deja clara. La narradora, con la distancia que le permite la perspectiva animal, reconoce que no entiende la razón de esta distinción si todos, españoles o no, se encuentran bajo el mismo cielo intentando ganárselo.

Hay en Garro un tono sarcástico, nada velado, cuando se trata de religión. Aunque su familia tenía cierta formación católica y ella un amplio conocimiento de las religiones, la escritora misma no se reconoce creyente. Alguna vez incluso declaró estar en contra de la religión en México, por estar ésta del lado del poder. Garro, en boca de Leli, critica que las religiones tampoco hayan sido un factor de unión entre razas, que sean sistemas jerarquizados en donde todos tienen su lugar: científicos, artistas, santos y poetas. Aunque la lógica infantil mida la moral de otra manera, la conclusión es la misma: en su nuevo estado animal Eva y Leli tampoco encuentran un espacio. La no-pertenencia permanece.

El aparente juego avanza -o la magia se consume- y los perros se autonombran, en una inercia adulta de posesión. Es Leli, la más introspectiva, la que encuentra su nombre primero: Cristo. Eva la mira con envidia:

¹¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 75.

"-?Cristo? Es buen nombre de perro."¹²

Es interesante que Leli, generalmente cómplice de las iniciativas de Eva, dé primero con su nombre. Mientras Leli es reflexión, Eva se deja llevar por los impulsos -la envidia ante el nombre de su hermana o la valentía, al final del cuento, ante el desconsuelo general.

La niña no se queda atrás y escoge también un nombre: Buda, un "muy buen nombre de perro."¹³

Tomando en cuenta la época en la que se desarrolla el cuento -las primeras décadas del siglo XX- y el lugar -la conservadora provincia mexicana-, el juego se convertiría casi en blasfemia si no fuera porque las niñas hacen lo mismo que Cervantes en su Coloquio: demostrar la "humanidad" animal sobre la "animalidad" humana. Llevando esta reflexión hasta sus últimas consecuencias, que los dos grandes hombres-dioses de la humanidad -Cristo y Buda- se hayan hecho carne y hayan habitado entre nosotros lo hace partícipes de una moralidad más baja que la de los mismos animales.

Es significativo que para llegar a estas conclusiones, Eva y Leli hayan tenido que convertirse en perros, por antonomasia los animales más cercanos al hombre, amigos, guías, imagen de lealtad. Es interesante recordar que para varias culturas, los perros eran el animal que guiaba por el viaje al Más Allá. En la cultura azteca existía un ambiguo ser, xólotl, a la vez perro y hombre, que desafiaba las tinieblas del infierno para arrebatar los huesos de los muertos y con ellos poder formar hombres nuevos.¹⁴ Por ello, la costumbre azteca de enterrar o quemar a un perro con sus difuntos. Eva y Leli tienen algo del legendario ser. Es su perro "interior" el que anuncia la muerte de su infancia y armará, con las sobras, una nueva visión de las cosas.

Teresa San Pedro lee esta transformación como un viaje mítico al inconsciente. En realidad las niñas se encuentran más a gusto en el mundo animal -el de los instintos- que en el humano. Eva y Leli se encuentran en una etapa en la que no tiene un lugar físico en el mundo. Y es esa transformación en perros lo que las ayuda a entender al mundo de las pasiones. Paradójicamente, el mundo adulto demostrará ser el verdadero reino de los instintos.

Para San Pedro¹⁵ esta transformación en perros también es un viaje en busca de lo inmortal, ya que las niñas comprueban que ni dioses, ni hombres, ni animales resultan ser dueños del mundo.¹⁶ Otras lecturas sostienen que se trata de un recorrido hacia la

¹² Elena Garro. La semana de colores. p. 75.

¹³ Elena Garro. La semana de colores. p. 75.

¹⁴ Jaques Soustelle. El universo de los aztecas. p. 18.

¹⁵ Teresa Anta San Pedro. "La caída de los dioses en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros'" in Monographic Review. Revista Monográfica. vol. IV, 1998.

¹⁶ Sin embargo la interpretación de San Pedro se torna vaga, ya que en este artículo sostiene que existe la comprensión entre especies, mientras que en el texto "El acto de nombrar en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros'" (Explicación de Textos Literarios. vol. 19-4, 1990-1991) la cree inalcanzable.

madurez y la maldad del mundo adulto, o que, por lo contrario, la transformación en perros protege en primera instancia a las niñas en esta iniciación violenta en la adultez. Sin embargo, este hecho no es privativo ya que el rito de paso se encuentra en todos los cuentos de La semana de colores.

La corriente jungiana¹⁷ explica que originalmente el rito de paso de la infancia a la adultez implicaba por lo general la separación de los padres y la adopción a un nuevo grupo, identificado con un animal totem. En las culturas antiguas, el joven debía viajar para encontrar su guía espiritual en la forma de un animal. Esta corriente psicológica sostiene que un rastro de aquel comportamiento primitivo en las costumbres actuales lo constituyen las mascotas de equipos deportivos. Por otro lado, el rito de iniciación siempre incluía una marca de muerte y renacimiento simbólicos, como lo es, por ejemplo, la circuncisión en la tradición judía.

Para Bruno Bettelheim, los perros en los cuentos de hadas simbolizan el yo¹⁸, pues están en el nivel intermedio -el más humano y el menos primitivo- y a la vez siguen perteneciendo al ámbito de lo no civilizado. Es interesante recordar que Bettelheim establece que, para el niño, el perro es el animal más parecido al hombre y resulta atractivo porque representa simultáneamente libertad instintiva y valores superiores tales como la lealtad. Los perros en los cuentos de hadas encarnan el aspecto de la personalidad más cercano a la superficie de la mente "puesto que tienen la función de regular la relación del hombre con sus semejantes y con el mundo que lo rodea. Desde la prehistoria, los perros han desempeñado en cierto modo, este papel, ayudando al hombre a ahuyentar a sus enemigos y enseñándole nuevas maneras de relacionarse con otros animales salvajes."¹⁹

De cualquier forma, Elena Garro pone en boca de las niñas algo que difícilmente se le toleraría a un personaje adulto: animalizar a dos dioses o endiosar a dos animales. Este juego con la divinidad convierte dos nombres sagrados en dos pretextos paganos.

Gloria Prado explica así la elección de los nombres:

"Yo creo que son los registros culturales que Elena tiene. Buda y Cristo son los grandes maestros; son los que predicaron y que además son fundadores de religiones que van a ser muy extensas y van a tener visiones muy semejantes, porque predicán la humildad, la opción por los pobres, una vida de renuncia al placer. Lo que pasa es que Buda no va a tener esa actividad que tiene Cristo; él se queda más en el plano contemplativo, el panteísmo, mientras Jesucristo es un hombre de acción, aunque tiene sus épocas de recogimiento, pero todo es acción. Los dos son rebeldes. Son fundantes, como lo son Troya y Roma. Hace referencia también a esta idea de tiempo mítico, circular, frente al tiempo cronológico."²⁰

Buda, el Inteligente, "el que ha alcanzado la meta"²¹, simboliza la impavidez, el estoicismo silencioso, "la extinción absoluta del yo". Cristo, que significa "el ungido", proclama la primacía del espíritu sobre la materia y ha sido representado por los signos

¹⁷ Carl G. Jung. Man and his Symbols.

¹⁸ En este mismo orden de ideas, Bruno Bettelheim explica que los pájaros representan el super-yo y las ranas el ello.

¹⁹ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 143.

²⁰ Gloria Prado. Apéndice. p. XIV.

²¹ Giuseppina Sechi Mestica. Diccionario de mitología universal.

de alfa y omega, pero también con animales como la paloma, el cordero y el pez.²² Una nota interesante ante una coincidencia completamente accidental. La tradición cuenta que Buda escogió vestir de naranja porque era el color que vestían los criminales conducidos al lugar de ejecución.²³ Un color que implica humillación, aceptación de la limitación del ser humano y de su destino último -la muerte-, también hace referencia al crimen, como el que presenciarán los perros Buda y Cristo en la calle del pueblo.

A partir del momento en que se autonoman, las descripciones son abiertas con respecto a la nueva apariencia animal de las niñas y la narración cambia de voz a una tercera persona omnipresente. En su nuevo estado desinteresado de la religión y su burocracia, Cristo y Buda escuchan las campanadas de la iglesia, como aquéllas del reloj que, en el cuento de hadas "Cenicienta", devuelven a los protagonistas a su estado animal.

Ante la magia del hechizo, Cristo y Buda ven el mundo con ojos nuevos. Para Teresa San Pedro, esta aventura en el mundo animal se equipara a un viaje mítico "(...) y al igual que todo héroe, [las niñas] se cambian de nombre, lo que es equivalente a bautizarse."²⁴ Esto implica, continúa la investigadora, una renovación, una purificación, un renacimiento.

El simple hecho de nombrar supone ya una autoridad sobre las cosas, una implícita apropiación de éstas. El acto de nombrarse es trascendental pues rescata, además, una creencia mítica. Para los antiguos, el nombre no podía proceder del azar. Los egipcios pensaban que el nombre reflejaba al alma humana. De hecho, de esta creencia deriva la idea mágica de que se puede actuar sobre alguien por medio del nombre.²⁵

Una vez más nos encontramos frente a la preponderancia de la palabra. Los nombres funcionan como una contraseña -como sucede en las guerras- para ingresar clandestinamente en otro territorio.

Dice Esther Seligson:

"En este tiempo sin tiempo, las palabras existen por sí mismas, redondas o cuadradas, multiformes, ligeras o catastróficas, con su propio peso y significado. Pronunciarlas es invitar inmediatamente a que lo pronunciado se realice (...) El mundo de las palabras es el ámbito de la magia. En la ceremonia del lenguaje, nombrar las cosas es crearlas, apropiárselas (...) es romper la gruesa capa que cubre la monotonía de lo cotidiano para reintegrarse a lo maravilloso y sobrenatural."²⁶

²² José Antonio Pérez-Rioja. Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada.

²³ Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos. p. 142.

²⁴ Teresa Anta San Pedro. "El acto de nombrar en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros'" in Explicación de Textos Literarios. vol. 19-1, p. 22.

²⁵ Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos. p. 333.

²⁶ Esther Seligson. "In illo tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)" Revista de la Universidad de México. vol. 29, no 12, p. 9

Según la interesante lectura de Teresa San Pedro, Elena Garro escoge como nombres a Cristo y Buda porque representan, además de dioses, mortales que sufrieron la injusticia y las limitaciones de una vida terrenal: "Elena Garro no desea utilizar a figuras míticas abstractas, desea dioses humanos."²⁷ Sin embargo, estos dioses no descienden -continúa la investigadora- al nivel irracional del animal, por lo que permanecen totalmente ajenos a las necesidades de estos seres "inferiores". Más allá, la lectura de San Pedro apunta a que tanto perros como dioses están totalmente desligados de la realidad humana, preocupados de su destino. Para San Pedro esa indiferencia es equivalente a la de los dioses ante el sufrimiento humano.²⁸ Sin embargo, y aunque ésta y otras lecturas sostengan que hay indiferencia en la manera en que las niñas-perro ven su entorno, no es posible negar que existe un dejo de curiosidad entre ambos mundos.

De cualquier forma, esta concepción de un dios ajeno al destino humano resulta bastante reaccionaria. Al respecto, dice San Pedro:

"La desmitificación conseguida por Elena Garro mediante el acto de nombrar es apoyada por el tono burlesco que utiliza a través de toda la narración, que culmina con una infantil, pero irónica, recriminación a los dioses de oriente y occidente, Buda y Cristo por no incluir a los perros en sus respectivos cielos."²⁹

Garro es, en este sentido, no sólo una gran escritora, sino una excepcional desmitificadora.³⁰ Para la autora y para sus personajes la concepción de la morada final del hombre es bastante vaga. Se trata de un Más Allá sin la calificación moral de lo bueno o lo malo. El Otro Mundo se define -como ya lo mencionan también los personajes de "El Duende"- por la compañía o la soledad.

Así, Garro resulta también sumamente democrática. En la visión de San Pedro, la escritora rompe con las jerarquías entre el mundo divino, el humano y el animal, además de darles a todos el mismo indeterminado destino. "Con ello, Garro ha hecho desaparecer las oposiciones entre el bien y el mal. Ha destruido la desigualdad entre los sexos, masculino y femenino. Ha roto las barreras jerárquicas entre las diferentes criaturas. Nos dejó ante la totalidad universal, en donde todo es uno y uno es todo."³¹

Una vez que las niñas han comprobado la inutilidad de las promesas celestiales, la atmósfera se vuelve pesada: la comida y el sol cayendo a plomo les pesan como piedras. Este instante paralizado es común denominador como preámbulo para lo insólito, para la ruptura, para la toma de conciencia, para una iniciación no buscada a la miseria de la vida. Cuando la transformación de las niñas es total, la narración se

²⁷ Teresa Anta San Pedro. "El acto de nombrar en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros'" in Explicación de Textos Literarios, vol. 19-1, p. 24.

²⁸ Aunque la visión de San Pedro es original e interesante, creemos que hay interpretaciones no tanto excesivas, como el hecho de asegurar que los perros beben agua como símbolo de un sumergimiento al subconciente. Sin embargo, pensamos que la aportación sustancial de sus dos artículos es subrayar la idea del desamparo humano ante una divinidad ausente.

²⁹ Teresa Anta San Pedro. "El acto de nombrar en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros'". Explicación de Textos Literarios, vol. 19-1, p. 26.

³⁰ Paradójicamente, su ex-marido, Octavio Paz, ha sido considerado por algunos el gran mitificador de la cultura mexicana, además de haber sido, él mismo, mitificado las más de las veces.

³¹ Teresa Anta San Pedro. "El acto de nombrar en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros'". Explicación de Textos Literarios, vol. 19-1, p. 26.

centra en sensaciones como la sed o el calor. En este ámbito las irrupciones del mundo humano resultan inconexas. No es Rutilio, el criado, sino sus pies los que se acercan. De nuevo se conserva la perspectiva visual lógica de los animales que subraya las implicaciones de la transformación: el lugar de los perros es la tierra, no hay cielo físico ni espiritual para ellos. Los pies de Rutilio dejan la comida, nada vegetariana, ante el hocico asombrado de las niñas: en el mundo animal no hay preceptos. El contraste prepara el irónico final: si los perros no comparten las obligaciones del ser humano -religión- tampoco participan de las desdichas -crimen o pecado. En resumen, la inconciencia da libertad. El gran cuestionamiento garriano pareciera ser si vale perder la libertad para ganar un cielo tan relativo. Ante esta disyuntiva, el mundo animal y el humano se descubren irremediablemente ajenos.

A pesar de ello hay interferencias del mundo humano en el animal, así como de un día en otro: el sonido del campanario, la llegada de Rutilio, el ruido violento de los balazos... Días y mundos son extraños vasos comunicantes en el que las niñas-perros pueden ir y volver, de manera que cuando cruzan de un día a otro -el perro "real" no puede hacerlo porque se lo impide la cadena- recobran su aspecto de niñas, por lo menos ante los ojos de los otros. Una lectura superficial sólo reconocería este puente entre los días como un simple producto de la imaginación infantil -jugar a "hacer de cuenta"- pero en realidad existe una interpretación más incisiva: los criados no ven a las niñas como perros debido a la ineptitud real de los adultos para ver más allá de las apariencias, a su incapacidad de "transformarse", de desprenderse del pecado "original" para recuperar una inocencia atávica.

Ante los ojos del lector, los perros hablan y juzgan lo que sucede en el mundo adulto. Esta sola condición remite, como explica Juan Eduardo Cirlot²², a una edad de oro en la que la Naturaleza tenía poderes extraordinarios. Pero Garro no sólo nos instala en una edad mítica, sino que hace alarde de cultura en una historia donde la intertextualidad es francamente rastreable. Ya múltiples estudios han mencionado la reciprocidad entre "El día que fuimos perros" de Garro y el "Coloquio de los perros" de Cervantes, correlación que además demuestra la fascinación de la autora respecto a la literatura española, a la cual consideraba inagotable fuente de fantasía.

Así como en el cuento de Garro existe un día dentro de otro, en Cervantes, tal como en Las mil y una noches, una historia vive dentro de otra. En el "Coloquio", Berganza y Cipión -los dos perros del Hospital curiosamente llamado "de la Resurrección"- se sorprenden de estar, de buenas a primeras, hablando con lógica. Aprovechando el milagro, deciden contar su vida, que entre aventuras y humor deja ver poco a poco la decadencia del ser humano. Así, Berganza que vivió en un matadero, se sorprende que con la misma facilidad maten a un hombre que a una res.

"El día que fuimos perros" parecería mostrar la misma sorpresa. Lo que ven los perros de Cervantes y los de Garro no debería contarle lengua alguna. Si para Cipión "los mayores daños de la humana vida"²³ residen en la lengua, hablar entonces -usar la

²² Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos.

²³ Miguel de Cervantes Saavedra. Novelas ejemplares. p. 36.

palabra- se convierte no en un privilegio sino en un acto de contrición por los pecados ajenos. Dice Berganza: "(...) no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar."³⁴

Los perros de los dos cuentos son testigos obligados de lo indigno de la vida humana. En Cervantes, los perros van narrando hasta el hastío los robos, falsedades y miserias de sus amos. Ante la lista interminable de bajezas, Cipión resume: "Más quédese aquí esto, que no quiero que parezcamos predicadores."³⁵ Curiosa correlación con el cuento de Garro si se toma en cuenta que Buda y Cristo han sido los mayores predicadores de la Historia.

Al igual que Cervantes, Garro conoce también los estragos de la palabra desgastada. La Palabra, don supremo del hombre, es la misma herramienta que confiesa sus miserias. La palabra que no construye, destruye. No hay palabra inocente. Así como los perros de Cervantes reconocen la dificultad de hablar más de dos horas sin murmurar, Garro vivirá sorprendida por las consecuencias de las palabras mal usadas y mal interpretadas. Por eso "muy diferentes son los señores de la tierra del Señor del cielo."³⁶ Esta distancia entre Dios y el hombre la señalaba ya Cervantes, pareciendo no sólo poner en duda la divinidad de un ser supremo, sino la superioridad del ser humano.

Hay, como en los perros de Garro, diferencias entre Berganza y Cipión. El primero, dicharachero como Eva; el segundo, reflexivo y discreto como Leli. Y entre humor y sentencia, van retratando los vicios humanos: la mentira, la prostitución, el robo, la fantochería, la avaricia, el asesinato...

Finalmente los animales se topan con la mayor miseria humana: una vieja solitaria, que encarna el abandono de Dios. Cervantes pone una verdad desnuda en boca de la vieja Cañizares: "la santidad fingida no hace daño a ningún tercero, sino al que la usa."³⁷ Para este personaje todos los daños y desgracias vienen de Dios, porque Él los permite. Parecería ser la misma acusación muda que harán los dos hombres que miran el cielo inútil en el cuento de Garro.

El alcance filosófico de la sentencia es enorme: ¿hasta dónde llega la responsabilidad del hombre frente a una divinidad tan permisiva? La contradicción que encarna la misera vieja en el cuento cervantino deja al perro sorprendido: "¿cómo había tanto de Dios y obra tanto del diablo?"³⁸ Esta realidad de todos los hombres conlleva un cuestionamiento final: ¿en qué radica realmente la "humanidad"?

La vida cobra entonces un sin sentido absoluto. Y entonces, tal como dice la bruja de Cervantes, "todas las cosas pasan; las memorias se acaban, las vidas no vuelven, las lenguas se

³⁴ Miguel de Cervantes Saavedra. [Novelas ejemplares](#). p. 44.

³⁵ Miguel de Cervantes Saavedra. [Novelas ejemplares](#). p. 47.

³⁶ Miguel de Cervantes Saavedra. [Novelas ejemplares](#). p. 47.

³⁷ Miguel de Cervantes Saavedra. [Novelas ejemplares](#). p. 97.

³⁸ Miguel de Cervantes Saavedra. [Novelas ejemplares](#). p. 105.

cansan, los sucesos nuevos hacen olvidar los pasados".³⁹ Una filosofía que impacta a Garro y que es clarísima en "Nuestras vidas son los ríos".

Después de sus remembranzas, los perros de Cervantes -suponemos- perderán el habla y olvidarán lo dicho. Los perros de Garro, al contrario, dormirán en su día, apartado del día de la casa, para despertar al recuerdo imborrable de la violencia. En este punto del cuento la separación entre sueño y vigilia se irá haciendo cada vez más tenue. En un último dejo de incredulidad, el lector podría suponer que todo lo que están por vivir las niñas forma parte de una terrible pesadilla de la cual no acabarán de despertar.

Con el sueño interrumpido por los balazos, los perros -Eva y Leli- abren el portón y salen a la calle dejando a Rutilio gritando desde el otro día:

"¿Dónde van mocosas desgraciadas?"⁴⁰

La impaciencia del criado no las detiene y las niñas sólo paran al llegar a la acera, frente a dos hombres que forcejean. Son las cuatro de la tarde cuando los perros presencian el crimen que sucede en el día adulto. También en el cuento "El Duende" son las tres de la tarde cuando la muerte ronda. No es en la noche, sino a mitad del día que la vida se detiene y la muerte se acerca al hombre. Todo pareciera suceder después de la comida, a la hora de la siesta, del descanso, quizá el momento más vulnerable del día, cuando el hombre baja la guardia.

La crudeza de la descripción sorprende: es bajo la óptica fría de la animalidad, de los sentidos puros, que el crimen cobra una inutilidad y gratuidad impactantes. Es en la no-racionalidad animal que el crimen pierde su lógica. Un hombre pone la pistola en la frente del otro y el oído registra cómo un "ruido seco parte en dos a la otra tarde" y "abre un agujerito en la frente del hombre arrodillado."⁴¹ El sonido magnifica el horror de la muerte mientras la vista lo minimiza. Un sonido es capaz de dividir el tiempo y, por un pequeño agujero, se escapa la vida. Los dos hombres sangrantes voltean a ver ese cielo irónico que parece no pertenecerles en absoluto, no como muestra de piedad sino de su desamparo ante la ignorancia divina.

El muerto se queda mirando el cielo limpio con ojos vacíos, una imagen que también es recurrente en Garro. En Los recuerdos del porvenir uno de los personajes, ante un cadáver que mira al cielo, le concede al muerto una última caridad: cerrarle los ojos, porque "A ningún cristiano se le deja espantado viendo las cosas que ya no le tocan."⁴²

Existe, entonces, el cielo de los vivos y el de los muertos, presente también en la obra Felipe Ángeles. El protagonista, ante la inminencia de su muerte, se sorprende que sea el mismo cielo de su niñez el que lo cubra en el momento final. Ángeles imagina

³⁹ Miguel de Cervantes Saavedra. Novelas ejemplares. p. 102.

⁴⁰ Elena Garro. La semana de colores. p. 77.

⁴¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 77.

⁴² Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 219.

su cadáver, mirando ese firmamento con "los ojos abiertos al horror del último cielo. ¡Ése era el cielo, azul, tendido, que amparaba mi infancia..."⁴³ Ese horizonte imperturbable ahonda la nostalgia del paraíso perdido que es la niñez y, a la vez, ratifica, delante de los ojos incrédulos del hombre, la nula intervención divina.

Esta sensación de soledad y la muda acusación ante una divinidad tibia a las miserias humanas no es exclusiva de la literatura garriana. Hay que recordar que también para José Revueltas -contemporáneo de la escritora- la Revolución mexicana y la Guerra Cristera sólo son pruebas del abandono en que Dios tiene al hombre. En el cuento "Dios en la Tierra", Revueltas retrata un ser divino de suprema crueldad y un pueblo absurdo que defiende una religión por medio del odio:

"Él [Dios], según una vieja y enloquecedora maldición, está en todo lugar (...) Dios se había acumulado en las entrañas de los hombres como sólo puede acumularse la sangre, y salía en gritos, en despaciosas, cuidadosas, ordenada crueldad."⁴⁴

En el cuento de Garro no es Dios la causa de la crueldad pero sí testigo mudo. Así, impasible, el ser supremo mira desde la altura al muerto tendido a media calle, mientras las piernas del sobreviviente "seguían lloviendo sangre"⁴⁵. Este uso de oraciones donde los sujetos suelen ser voces, ruidos, objetos inanimados subraya lo inconexo y lo absurdo de las acciones humanas. Los perros miran boquiabiertos, acalorados, sorprendidos y mudos cómo la vida se escapa entre las piedras.

Después del crimen, que parece narrado como una proyección de cine mudo, se instala la indispensable quietud para que lo terrible acontezca: la muerte y la transfiguración:

"La otra tarde se volvió tan alta, que abajo la calle quedó fuera de ella."⁴⁶ Esta perspectiva desde lo alto, esta separación de cielo y tierra que también sucede en "Antes de la Guerra de Troya" crea una inusitada imagen de la pequeñez del hombre y de la vida, vista desde un cielo ajeno e inaccesible. Aunque en la simbología tradicional el cielo está relacionado con la masculinidad mientras la tierra lo está con la femineidad, aquí los dos polos simbolizan en realidad una escisión más profunda. Dioses y hombres -cielo y tierra- se separan irremediabilmente ante el pecado y el crimen. No existe reconciliación posible.

Un giro abrupto en la narración regresa al lector al nivel de la calle. Unos hombres avanzan por el empedrado. Sus pisadas se agigantan -efecto justificado por la extrema sensibilidad auditiva de los perros-, subrayando así la facilidad con la que el mundo pierde sentido. Los árboles-oasis son inexistentes en esta calle; nada amortigua los pasos de los hombres. Al contrario, el sonido rebota entre las paredes blancas como una marcha de sentencia, como la delantera avasalladora por la que camina la "justicia" humana. Como sucede en otros cuentos de Garro, los sonidos

⁴³ Elena Garro. Felipe Ángeles. p. 67.

⁴⁴ José Revueltas. "Dios en la Tierra" in Seymour Menton. El cuento hispanoamericano. p. 258.

⁴⁵ Elena Garro. La semana de colores. p. 77.

⁴⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 77.

parecen tener vida propia, separados de sus causas, como una imagen del terrible despertar a la adultez.

Esta crudeza se acentúa cuando el asesino confiesa y asegura que las niñas han visto todo. Su presencia no ha pesado en absoluto. El crimen se vuelve entonces una imagen brutal, un parteaguas en la infancia de Eva y Leli. Es el momento terrible del rito de paso, pues en realidad son las niñas las que entregan al hombre. Como testigos, su testimonio es determinante. Por eso, cuando los hombres se llevan al criminal "los perros leyeron su destino de sangre"⁴⁷ con un determinismo pesimista. Ya lo han visto todo.

No es la primera vez que Garro sostiene que el ser humano lleva escrito su destino. Inclusive, esta concepción era bastante arraigada en la cultura azteca, en la que, como ya se ha mencionado, el día o la causa de la muerte determinaba el destino del hombre y su última morada.

El narrador describe así esa tarde de crimen: "el cielo violeta se cargó de papelonos oscuros"⁴⁸. Joan Frances Marx menciona que los aztecas adornaban con papel a las personas que eran sacrificadas en días festivos.⁴⁹ Es hasta que se consuma el crimen que se entiende esta posible correlación.

Varios estudios han señalado que la posición como perros les permite a las niñas presenciar el mundo adulto sin realmente tomar parte activa de él. Sin embargo, ser testigos mudos del crimen resulta más impactante que la posibilidad misma de interactuar en el mundo "civilizado", pues subraya la impotencia ante los hechos y ante su inmersión inevitable en la madurez.

La perspectiva animal acentúa esta brutalidad: una mosca se asoma por la herida y recorre sin misericordia el rostro del muerto, que han dejado tendido en medio de la calle. Poco a poco llegan los curiosos, los criados, la mujer que se lamenta. Nadie llora por las niñas y su inocencia perdida.

El lector no sabe exactamente cuanto tiempo han pasado las niñas velando al cuerpo, pero Rutilio va por ellas sólo al oscurecer. Si como perros el criado les había acariciado la cabeza en una mayor comunicación, como niñas no tiene para ellas más que un trato frío. Completamente ajeno al sentido de toda la escena, el criado responde como suele hacerlo el mundo adulto en la obra garricana: con amenazas casi siempre del orden de lo sobrenatural. Como si no fuera suficiente lo que acaban de ver, Rutilio aumenta el horror de las niñas asegurando que las brujas les chuparán la sangre por su desobediencia. El mundo de los criados es completamente inaccesible para las niñas, que han visto y comprobado la inexistencia de la justicia adulta o divina.

⁴⁷ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 78.

⁴⁸ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 73.

⁴⁹ Joan Frances Marx. *Aztec Imagery in the Narrative Works of Elena Garro: A Thematic Approach*. p. 70.

Por lo mismo, las palabras de los adultos -amenazas o consejos- circulan por la casa, sin peso, sin tocar a las niñas. De hecho, en los cuentos del volumen, las palabras de los mayores sólo se toman en cuenta cuando se dirigen específicamente a las niñas como tales, como sucede en el discurso de Don Flor, o del Tío Boni, pero en general la voz adulta es sólo música de fondo.

Esta vez silenciosos, con sus cantos hechos realidad, los criados les sirven la cena a las niñas, contradiciendo una vez más el precepto vegetariano de los patrones y mostrando, con los frijoles y la longaniza, el abismo social que existe entre ellos y las pequeñas. Éste es el único momento en donde no coincide la descripción con la "fantasía" de las niñas: los dos mundos se escinden. En uno los criados meten a las pequeñas a la cama, en otro las hermanas-perro se echan junto a un árbol a dormir.

La casa continúa siendo un lugar amenazante. En su cama, las niñas se despiertan sobresaltadas ante la invasión del día adulto en su día animal: "El día paralelo estaba allí, sentado en la mitad del cuarto."⁵⁰ Con las brujas espiando sus venas, el muerto mirándolas con la frente abierta y el tatuado chorreando sangre, los días anteriores a ése quedan muy lejos, tan lejos como lo están los criados, sus padres y hermanos, su vida infantil. Las niñas comprueban la pérdida irremediable de su inocencia, en el sentido casi legal de la palabra. No sólo pierden la frescura de la infancia sino que son culpables del crimen por el simple hecho de haber accedido al mundo adulto.

En el instante en que esta conciencia cobra una viveza insoportable, que el sin sentido se agiganta, hay un nuevo giro en el discurso y Leli retoma la narración:

"En el sueño, sin darnos cuenta, pasamos de un día a otro y perdimos al día que fuimos perros."⁵¹ Las niñas pasan de un mundo ideal a uno cruelmente tangible. El día que fueron perros fue su último día feliz. La pérdida es irreparable y aunque Eva intenta evadirla -ahora si con simple fantasía- es inútil: ya han descubierto la maldad en las cosas, el pecado original es imborrable:

"Habíamos descubierto que el cielo de los hombres no era el mismo que el cielo de los perros. Los perros no compartían el crimen con nosotros."⁵²

Después del siniestro descubrimiento, poder ser, efectivamente, perros significaría un consuelo. Sin embargo, haber probado la muerte ha nulificado toda posibilidad de una nueva transformación. No hay huida posible. Las niñas han sido bienvenidas al contradictorio mundo humano de cielos y crímenes, ambos inútiles, ambos absurdos.

⁵⁰ Elena Garro. La semana de colores. p. 79.

⁵¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 80.

⁵² Elena Garro. La semana de colores. p. 80.

4.3. "Antes de la Guerra de Troya"

De la misma manera que "El día que fuimos perros" remite a un pasado mágico, "El Duende", a un personaje fantástico, "Nuestras vidas son los ríos", a una poesía clásica, "Antes de la Guerra de Troya" instala al lector en esa misma temporalidad remota, mítica, poblada de seres legendarios. Este cuento, desde el título, sugiere un tiempo anterior -no se sabe si mejor-, un partearguas, una escisión, un antes y un después, finalmente, un rito de paso.

Antes de la guerra, en todas sus connotaciones -tal como en el Génesis-, Eva y Leli, viven en un universo estable, un mundo entendible, a su alcance, donde no hay separación entre agua y tierra, o fuego y aire, donde el tiempo se liga con continuidad y tiene una lógica intrínseca:

"Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad."¹ Así inicia el cuento, con una narración en primera persona y un ritmo que recuerda el lenguaje bíblico: "En el principio ya existía la Palabra; y aquel que es la Palabra estaba con Dios y era Dios."²

No es la primera vez que Elena Garro da testimonio, tanto en sus narraciones como en sus opiniones, de esa cualidad envidiable de la infancia: la facilidad de vivirla, la cercanía con un tiempo mítico añorado por la humanidad.

En la segunda línea, Leli -que es una vez más la narradora-, continúa:

"El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una."³ El ritmo de las palabras es casi mágico, como un hechizo o una invocación. Nuevamente se hace referencia a un cielo "palpable", como un objeto cercano al mundo infantil, a diferencia del cielo inentendiblemente lejano y casi injusto de "El día que fuimos perros." Aquí, al contrario, se trata de un cielo cotidiano, a la altura del tacto y de la comprobación física.

En este cuento Leli pareciera narrar desde la distancia, desde esa orilla donde sólo a lo lejos se vislumbra el paraíso perdido. A diferencia de la narración en "El día que fuimos perros", aquí el discurso parte de la experiencia, de una prueba superada, de una nostalgia remota.

En la orilla lejana se han quedado Eva y esa extraña simbiosis donde la no-diferenciación era parte de un estado perfecto y paradisiaco. Desde las primeras líneas del cuento se dibuja el paso de una infancia de conciencia indeterminada a la

¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 81.

² Dios habla hoy. La Biblia. Juan 1, 1-2.

³ Elena Garro. La semana de colores. p. 81.

auto-percepción preadolescente. Este proceso de individualización se presenta como un estigma doloroso que impone el mundo adulto. Sin embargo la simbiosis inicial entre hermanas se antoja bastante elemental y pareciera circunscribirse solamente a las necesidades primarias -dormir, comer, soñar- como si en realidad la infancia fuera un estado privilegiado pero primitivo.

Así, la narración hace alarde de maestría fundiendo y confundiendo voces y sueños. El lector no sabe quién habla exactamente, pero no interesa. Las dos hermanas son una y en su mundo no hay necesidad de distinciones. No existen acotaciones del tipo "dijo Eva", por ejemplo. La redacción y el estilo del texto son congruentes con el proceso paulatino de separación entre las hermanas. De inicio, una voz es suficiente; el lector infiere al hablante sin que esta identificación signifique una ganancia.

Al igual que el tiempo, aquí el terreno donde habitan las niñas es un lugar tamizado por la connotación emocional. Como es costumbre, el espacio cerrado de la casa resulta un lugar solitario visitado tan sólo por un viento extraño y habitado por pequeños animales misteriosos. El espacio es, entonces, un personaje más que irá cambiando conforme se consume el rito de paso. En un inicio la naturaleza, el exterior, tiene voz y voluntad propia. El mundo está en constante movimiento. Personificado, el viento baja del Cañón de la Mano, caliente, entra al pueblo, quema, quiebra... Se instala en el jardín-paraiso y las niñas lo oyen y lo entienden. También lo escuchan los criados quienes lo tratan con la distancia que da el miedo. Aunque lo consideran un ser físico, para ellos el viento es un fenómeno sin explicación, indomable. Rutilio, el mozo, lo califica como "la cólera caliente de las locas."⁴

En contraste con la quietud casi pesadillesca con la que inician otros cuentos -"La semana de colores", "El Duende", "El día que fuimos perros, "Nuestras vidas son los ríos"- esta historia abre con una naturaleza en permanente agitación. El viento no deja dormir y Candelaria, a la que ya le conocemos el mal genio, sugiere "amarrarle los pelos a una roca para que deje silencios."⁵

Mientras en el mundo de los criados el viento importuna tanto como la cólera en la voz de Candelaria, la tranquilidad reina en el mundo infantil, donde las niñas se mueven "intactas en su voz y en el jardín (...)."⁶ Nada parece perturbarles, con excepción del tiempo. Los fenómenos físicos no las tocan. Sólo la intuición de la fragilidad de su simbiosis las acecha.

Lo que realmente angustia a Leli en ese tiempo premitico, anterior a la Guerra de Troya, es su madre recordando un tiempo vacío, el tiempo en donde la niña no existía, o donde, peor aún, el mundo existía sin ella. Los hechos antes de su nacimiento la arrojan a un tiempo sin significado: "entraba a un mundo sin forma, en donde sólo había vapores

⁴ Elena Garro. La semana de colores. p. 81.

⁵ Elena Garro. La semana de colores. p. 81.

⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 82.

y en donde yo misma era un vapor informe.⁷ En este sentido, la inexperiencia infantil se emparenta a la locura.

La sintaxis se va volviendo poco a poco más compleja; si bien las oraciones son cortas, también están cargadas de imágenes:

"Cada vez que 'antes de que Leli naciera' se pronunciaba, el viento, los heliotropos y las palabras se apartaban de mí."⁸ Se trata en realidad de una duda sobre la existencia y el tiempo: la angustia metafísica del no-ser. En este sentido la palabra también tiene un poder destructivo, al contrario de la visión bíblica, donde la palabra es origen. Curiosamente son las palabras de su madre, de quien le ha dado la vida, las que extraen a Leli de la pertenencia y la lanzan al vacío.

La angustia de la niña corresponde al verdadero pensamiento infantil en el cual el pequeño se concibe como el centro del universo. Piaget menciona un curioso ejemplo: el niño es incapaz de entender que sus hermanos sean mayores que él o que hayan nacido antes, porque su sentido de la temporalidad sólo corre a partir de su propia aparición en el mundo. El niño nunca es un adicional en el mundo de los otros.

Sin embargo, la preocupación de la narradora también hace una sutil incursión en la metafísica: en realidad, se plantea la preexistencia de las almas antes que la de los cuerpos. Y lo único que devuelve invariablemente a Leli al mundo de la pura física es su simbiosis con la hermana. Esta unión debe entenderse como algo más que complicidad cuando la madre pregunta quién anda espiando por los pasillos y Eva responde con el nombre de Leli. Lo mismo da.

Ninguna otra relación de parentesco las arraiga. Entre padres e hijas existe una especie de extrañeza. Por eso, las niñas nombran siempre a los adultos como "Señor" y "Señora", en una constante que llama la atención a través de los cuentos. En esta historia, sin embargo, los "señores" tienen nombre, pero siguen siendo seres independientes a las niñas. La madre no es su madre, es simplemente Elisa. En realidad la madre de Elena Garro se llamaba Esperanza, pero también sobre ella la autora guardó un silencio distante que resulta elocuente.

Las niñas se extrañan, más que con la presencia de los adultos, con sus convenciones, con sus reglas, con sus palabras. Eva y Leli repiten en son de juego los nombres de sus padres, esas misteriosas sílabas que tienen el poder de sustituir a la persona. Además de retratar el tan infantil impulso de repetición, la autora subraya la sorpresa que causa a las niñas -e incluso a ella misma- la facilidad con la que el lenguaje se desmorona y pierde su sentido.

Así, cuando descubren con vergüenza que su madre esconde algo debajo de la almohada, las niñas repiten su nombre como en un encantamiento, como en un ritual

⁷ Elena Garro. La semana de colores. p. 82.

⁸ Elena Garro. La semana de colores. p. 82.

de des-significación, hasta que sólo queda el ruido, hasta que desnudan a Elisa de sentido y existencia, hasta que reducen su autoridad condenando su nombre a la nada.

"Volvíamos al corredor, a caminarlo de arriba a abajo, de abajo a arriba, de loseta en loseta, sin pisar las rayas y repitiendo: fuente, fuente, o cualquier otra palabra, hasta que a fuerza de repetirla sólo se convertía en un ruido que no significaba fuente. En ese momento cambiábamos de palabra, asombradas, buscando otra palabra que no se deshiciera. Cuando Elisa nos echaba de su cuarto, repetíamos su nombre sobre cada loseta y preguntábamos '¿por qué se llama Elisa?' y la razón secreta de los nombres nos dejaba atónitas."⁹

Como una de las constantes garrianas, el cuento evidencia el carácter paradójico de la Palabra: su poder y su fragilidad. El verbo, con mayúsculas y minúsculas, tan frágil como la carne, tan poderoso como el mismo acto de nombrar. Es precisamente ese acto el primer paso para ingresar al mundo adulto. Nombrar es también la forma civilizada de posesión, la manera de adueñarse de las cosas y del mundo. Si para el adulto nombrar es conquistar, las niñas ponen en tela de juicio ese sistema simplista de pertenencia. Con inocente facilidad, Leli y Eva echan por tierra la creencia y demuestran que es tan fácil nombrar como desnombrar. Para las niñas resulta absurdo poseer por medio de la palabra que, contradictoriamente, entre más se usa, más desgasta al objeto nombrado.

Esta tergiversación del sentido de la palabra recuerda a un celebrado ejemplo de la literatura brasileña. En el cuento de "Chapeuzinho Amarelo" de Chico Buarque, Capercucita juega con la repetición de la palabra "lobo" hasta desvincularla de su connotación, convirtiendo el miedo inicial de la niña en maravilloso sentido del humor. Por medio de la magia de la repetición, el "lobo" se convierte en "bolo", que en portugués significa "tarta".

Se ha dicho que la repetición en "Chapeuzinho Amarelo" demuestra que dominar el lenguaje es la llave para modificar la historia.¹⁰ En "Antes de la Guerra de Troya" la repetición funciona de manera contraria: Eva y Leli, mediante la palabra escrita -el mundo de la literatura mítica al que ingresan leyendo la "Iliada"- se enfrentan a la terrible angustia de ser dueñas de ellas mismas.

La repetición en el mundo infantil, como dicen Maria José Palo y Maria Rosa D. Oliveira¹¹, no sólo acaba por vaciar a la palabra de sentido, sino que lo invierte. Es por esta facultad de "re-significación" que el juego de palabras, los trabalenguas, -incorporación a la escritura de los juegos orales- se convierten en "códigos secretos" familiares y placenteros en la comunicación infantil.

Y es que para el niño, dice Walter Benjamin, la repetición es "el alma del juego (...) nada lo hace más feliz que el 'otra vez'".¹² En la visión del autor no hay otra ley que rija el juego que aquélla de la repetición, el afán de reiteración:

⁹ Elena Garro. *La semana de colores*, p. 82.

¹⁰ Sonia Salomão, Khêde. *Personagens da literatura infanto juvenil*, p. 28.

¹¹ Maria José Palo y Maria Rosa D. Oliveira. *Literatura infantil. Voz de criança*, p. 58.

¹² Walter Benjamin. "Juguetes y juego" in *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, p. 93.

"(...) toda vivencia profunda busca insaciablemente, hasta el final, repetición y retorno, busca el restablecimiento de la situación primitiva en la cual se originó. 'Todo podría lograrse a la perfección, si las cosas pudieran realizarse dos veces'; el niño procede de acuerdo con este verso de Goethe. Pero para él no han de ser dos veces, sino una y otra vez, cien, mil veces."¹³

Repetir, dice el autor, es la manera de "gozar una y otra vez, y de modo más intenso, de triunfos y victorias."¹⁴ Por eso, continúa Benjamin, la esencia de jugar no es un "hacer de cuenta que...", sino un "hacer una y otra vez", la transformación de la vivencia más emocionante en un hábito."¹⁵

La repetición que Walter Benjamin menciona como característica indispensable en los juegos infantiles deja de ser fuente de placer en los cuentos de Garro para convertirse en causa de asombro y angustia. La repetición es la puerta hacia la no-existencia de personas, cosas y palabras:

"¿Y Antonio? Era muy misterioso que su marido se llamara Antonio. Elisa, Antonio, Antonio, Elisa, Elisa, Antonio, Antonio, Elisa y los dos nombres repetidos se volvían uno solo y luego, nada. Perplejas, nos sentábamos en medio de la tarde."¹⁶

La pregunta de las niñas no sólo es fiel al afán infantil de buscar "por qué", sino que además deja ver una intimidad poco común con las palabras. Aún más, conlleva una carga de cuestionamiento existencial. La fragilidad de la palabra sorprende: la palabra repetida en Garro pierde sentido, junto con el objeto mismo, como si descomponer el lenguaje descompusiera la naturaleza física de las cosas, como si el mundo no existiera sin la Palabra. Así, Garro confirma el dogma bíblico "En el principio era la Palabra"- en el que la palabra es también origen.

Y sin embargo, por otro lado, el juego de la repetición resulta el germen de la destrucción, de la rutina, de la reiteración como el infierno de la ilógica. Resulta difícil no asustarse ante la vanalidad del conocimiento humano que basa su coherencia en algo tan volátil como la palabra. Mientras el mundo adulto asocia entendimiento con expresión verbal, la sabiduría infantil parte de un conocimiento pre-verbal.

Así, en el cuento, cuando el nombre del padre, a fuerza de repetirlo, también se convierte en nada, las niñas se sientan en medio de la tarde. Como en el resto de los cuentos, el tiempo aquí tiene una cualidad tangible. Las niñas se sientan en medio de la tarde, no al inicio ni al final. Esta imagen da una idea de un tiempo detenido, estático. Se prepara la conocida atmósfera garricana, el tiempo del "todo puede suceder". La tarde naranja presupone un aire quieto y caluroso y la narración prosigue en un suave fluir de imágenes de infancia y reflexiones sobre la vida. Las descripciones se enlazan entre sí con un ritmo onírico.

¹³ Walter Benjamin. "Juguetes y juego" in Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes. p. 93-94.

¹⁴ Walter Benjamin. "Juguetes y juego" in Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes. p. 94.

¹⁵ Walter Benjamin. "Juguetes y juego" in Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes. p. 94.

¹⁶ Elena Garro. La semana de colores. pp. 82-83.

Como sucede en otros cuentos, Elena Garro retoma pedazos enteros de su biografía como pretextos narrativos. Emmanuel Carballo menciona que esta "travesura" narrada en "Antes de la Guerra de Troya" sucedió en realidad, pero es sólo en la literatura que se convierte en un poético rito de paso.

Gracias al hermoso ocio infantil, las niñas han descubierto el secreto que guarda Elisa en la alcoba: la lectura. La gran trasgresión consiste en iniciarse en el mundo adulto por medio de la literatura. En ese momento Eva y Leli han intuido el valor del conocimiento y deciden robar el libro. La Guerra de Troya ha iniciado.

En sí, Eva y Leli resultan niñas fuera de lo común. Antes que llevarse los dulces que su madre guarda bajo las sábanas, eligen el libro. Como en el pasaje bíblico, el pecado no consiste en comer de la fruta prohibida sino en la vanidad de la búsqueda del conocimiento. Este cuento plantea una aparente contradicción con la visión que Garro siempre tuvo de la literatura. En vez de que la lectura introduzca a las niñas a un mundo fantástico, ésta va a ser su contraseña para entrar al mundo adulto.

Hay en este mundo, por momentos, chispazos de convivencia. Mientras el padre les corta el cabello a las niñas, ellas se asoman en su mirada:

"-¡Mira, Antonio, estoy dentro de tus ojos!"
-Si, por esto te dibujé a mi gusto-"¹⁷

Antonio tiene una mirada amarilla. Dentro de la obra de Garro sobresalen estas miradas claras. El General Rosas en Los recuerdos del porvenir la tiene, lo mismo que el tío Boni en "Nuestras vidas son los ríos". Se ha dicho que la mirada de Rosas simboliza la sequía, las piedras, el polvo de Ixtotec. Posiblemente haga alusión a una mirada forastera, como una manera de simbolizar la no-pertenencia.

Pero la de Antonio es una mirada con chispas verdes, que parece una arboleda del jardín. Nuevamente encontramos la referencia al árbol-oasis, lo que deja ver una cierta familiaridad con Antonio que no existe con Elisa. Llama la atención que el padre efectúe muchas de las tareas que usualmente corresponden a la madre. La imagen de la mujer adulta que Garro refleja en su obra es, en todos sentidos, poco convencional.

Elisa es una sombra fría y lejana. Colérica, irreal, intangible y autoritaria, la madre es una sombra celosa de su intimidad. El lector puede inferir un poco de mecánica vanidad en su diario ritual ante el espejo, peinando su trenza rubia que le dividía la espalda. Lo que es significativo es que mientras Elisa peina su larga cabellera de espaldas a las niñas, es el padre el que corta los mechones de las pequeñas mientras les mira los ojos.

Y en los ojos de Antonio, Eva y Leli se reconocen. Este es uno de los escasos momentos de cercanía entre niños y adultos en la literatura garricana. El lector puede adivinar una relación casi cariñosa entre el padre y las protagonistas, aunque siga

¹⁷ Elena Garro. La semana de colores. p. 83.

resultando extraño que no se llamen nunca por los apelativos "papá" o "hija". De la misma manera es curioso que las niñas se refieran a su padre como "el marido de Elisa" y que a la madre no le cause extrañeza el trato, ya que está muy lejos de mostrar el respeto que era común hace décadas, y más bien subraya una frialdad en la relación familiar. En la visión de las niñas, los nexos familiares sólo atan a los otros, de manera que el padre se convierte en "tu marido" y la madre en "señora".

En este recuerdo infantil Garro hace un espléndido trabajo descriptivo, usando el ritmo de las palabras en favor de los personajes. Leli prosigue con su remembranza diciendo que el peluquero del pueblo platicaba "como si recortara las palabras"¹⁸ y al verlas exclamaba:

"-¡Ajá!, buenas ganas me tienen las rubitas, pero su papá no paga peluquero."¹⁹

Resulta asombroso que Garro haga tanto énfasis en el poder de la palabra, y a la vez, en su fragilidad o su nulidad aparente. El peluquero corta las palabras y la cacofonía de su frase llena de "p"s lo ilustra, pero más allá, este hombre cobra importancia o no en el mundo de las niñas exclusivamente por la relación que establece con las palabras. El peluquero las corta.

La frase de este personaje también hace referencia a la irreconciliable separación entre razas y clases. Los padres sólo saludan con la cabeza al peluquero y al dulcero y no dejan que las niñas hablen con ellos. La diferencia de clases está, como en toda la obra de Garro, dada por el color del cabello. Los "otros" conocen esta diferencia: el peluquero llama a las niñas "güeritas" y el dulcero "canarios".

En contraposición a estas figuras hablantinas y dicharacheras, las niñas se enfrentan a la palabra mesurada. Sus padres son amantes del silencio y la lectura: "¡Lean, tengan virtud!"²⁰ les recomendaban sin cesar. Esta frase también refleja el pensamiento liberal en el que crece Elena Garro. En efecto, en estos cuentos Eva y Leli se encuentran cara a cara con las virtudes a través de la lectura de la *Iliada*, donde las actitudes de los dioses griegos son totalmente lejanas a la virtud católica. El concepto tan abstracto de virtud se reduce en el pensamiento infantil a la apariencia concreta: la belleza de Apolo y Afrodita o la sorprendente anatomía de los dioses hindúes. Las niñas hacen una síntesis de culturas -como lo hace el mismo cuento- con resultados hilarantes.

Antes de la Guerra de Troya, las niñas ya han estado en contacto con otros dioses y muestran la misma irreverencia que Elena Garro tenía ante la vida. Así, el sentido del humor rige las percepciones infantiles. Si en la India los dioses tenían mucho brazos y manos, las niñas lo admiran porque: "-Deben ser muy buenos ladrones."²¹

¹⁸ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 83.

¹⁹ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 83.

²⁰ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 83.

²¹ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 83.

Como sucede en otros cuentos -"El Duende", por ejemplo- la religión para las niñas sólo reporta beneficios inmediatos: tener luz en los dedos como Jesucristo, carecer de cuerpo y no sudar en el cielo, o tener muchos brazos para robar fruta y dulces. Eva y Leli hacen gala de un conocimiento religioso inusual pero vertido en una verdadera mezcolanza espiritual. Así, aplican el precepto judío-cristiano -que tu mano derecha ignore lo que hace la izquierda²²- a la multiplicidad de brazos en la religión hindú con resultados cómicos. Inclusive conocen personajes de la religión prehispánica, -a Huitzilopochtli, un "bultito" atemorizante- aunque ésta les resulte menos divertida pero tan lejana como la oriental.

En este ir y venir de trivias religiosas, la lógica infantil es tan literal que a veces raya en la locura, como lo demuestra todo ese diálogo donde las hermanas imaginan la crucifixión de Kali como un verdadero molino de manos. Es claro que la narradora conoce los pensamientos de la hermana, pero esto no sorprende pues la simbiosis entre ambas se da como una cosa natural en este mundo mágico infantil. Con manoseo juguetón convierten a la religión en otro de sus juegos o imaginaciones. La religión sólo resulta apetecible en su inmediatez y carece de significado e importancia al volverse abstracta. Y sin embargo esta literalidad del pensamiento infantil contrasta con la carga simbólica de sus conclusiones.

Ante el dilema de qué lado clavan la última de las manos de Kali -si del derecho o izquierdo- las niñas deciden, sorprendentemente, consultar la autoridad adulta, pero cuando llegan al pasillo que lleva a la recámara de Elisa, su voz de fotografía -estática, en permanente pasado- las detiene. Con vergüenza, Eva y Leli descubren el secreto de su madre. No dudan en mentirle y llevarse el libro.

Finalmente, mediante el "secuestro" de la Iliada, las niñas entran al complicado y pasional mundo de los dioses griegos. Para acceder al conocimiento se suben a un árbol, refugio y oasis. Esta perspectiva que da la altura es significativa en la obra de Garro. El árbol, que Ciriot describe como la unión entre cielo, tierra e infierno²³, como el centro del mundo, proporciona una perspectiva global.²⁴ Pero también, como en el Génesis, es pecado. En el cuento "El árbol" -y en su adaptación a teatro- el árbol carga con los pecados de quien se confiesa bajo sus ramas.

En la mitología, el árbol también se asocia frecuentemente con las divinidades. En la simbología tradicional, equivale a la vida del cosmos y a la inmortalidad. El árbol es recurrentemente símbolo del bien y del mal, de la vida y de la muerte, unión de contrarios. No sólo para la tradición bíblica y occidental, sino también para los aztecas -para quienes la dualidad regia su cosmovisión- el árbol podía ser origen o final.²⁵ En

²² Nuevo Testamento. Mateo 5, 3-4. "Cuando des limosna, no sepa tu izquierda lo que hace la derecha, para que tu limosna sea oculta, y el Padre, que ve lo oculto, te premiará."

²³ Juan Eduardo Ciriot. Diccionario de símbolos.

²⁴ Una excepción sería la pieza teatral "Un hogar sólido", historia que se lleva a cabo en el subsuelo de un cementerio. Sin embargo, aquí también existe una perspectiva desde lo alto, ya que los personajes entran a escena por el "techo" a través de la lápida.

²⁵ Joan Frances Marx. Aztec Imagery in the Narrative Works of Elena Garro: A Thematic Approach.

el campo de la psicología -la rama jungiana- el árbol también simboliza el desarrollo de la psicología individual.

De la misma manera, estar sobre un árbol en este cuento -o sobre un cerro en "La semana de colores"- es estar un poco entre la tierra y el cielo, en un lugar indefinido, ambiguo pero propio. Es en esta "torre del saber" que las niñas abren la Iliada y quedan inmersas sin posibilidad de retorno. La narración a esta altura del cuento juega con distintos tiempos. Una sola oración hace referencia a tres situaciones distintas: "Así empezó la desdichada Guerra de Troya", dice la narradora. La frase anuncia en sí, en el plano más inmediato, los versos introductorios de Homero, pero a la vez anuncia la guerra entre hijas y madre y la misma separación entre las hermanas. Son múltiples las interpretaciones. La Iliada representa al mismo tiempo la introducción a la cultura occidental, el inicio de la pérdida de la inocencia, el contacto con las pasiones humanas, la ruptura de la simbiosis fraterna, el simple y doloroso proceso de crecimiento y reconocimiento.

Se ha dicho que en este cuento, la leyenda y la Historia se transforman en la historia particular, que lleva a una conciencia de las diferencias y la individualidad de cada niña, lo que "rompe con el estado indiferenciado de la infancia".²⁶

Este pasadizo a la conciencia que se abre a consecuencia de la lectura, del contacto íntimo con las palabras, resulta, como ya mencionamos, un arma de doble filo. Si la literatura puede ser un escape a un universo mucho más rico también es un medio para enfrentarse con la cruda realidad. La literatura es entonces un boleto de ida y vuelta.

Existe, como en "El día que fuimos perros" una constante intertextualidad. Lo que sucede en la Iliada cobra vida en la cotidianeidad de las niñas: la cólera de la madre es tan tenaz como la de Aquiles y la lucha entre héroes se encarna en la diferencia entre hermanas.

El destino de Eva y Leli se va uniendo a la venganza del griego Aquiles, a la muerte de Patroclo, al asesinato de Héctor. Amor, ira, venganza y muerte: el mundo entero se desborda con una fuerza incontrolable e inentendible. El mundo infantil sucumbe ante el peso de las pasiones adultas:

"Sin darnos cuenta, los días empezaron a separarse los unos de los otros. Después, los días se separaron de las noches, luego el viento se apartó del Cañón de la Mano, y sopló extranjero sobre los árboles, el cielo se alejó del jardín y nos encontramos en un mundo dividido y peligroso."²⁷

El lector asiste a la desconstrucción del mundo: el Génesis a la inversa, con el mismo lenguaje bíblico de la creación. Aquí también los días se separan entre sí -como cuando Dios nombra a los siete días de la semana- y después los días se separan de las noches. Sin embargo, en el cuento de Garro los elementos no se dividen para

²⁶ Margot Glantz. "Criadas, Malinches, ¿esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana" in Ana Pizarro (org.) América Latina. Palabra, Literatura y Cultura. vol. 3. p. 615.

²⁷ Elena Garro. La semana de colores. p. 85.

sacar al mundo del caos de la uniformidad sino al contrario, para hundirlo en la vorágine de la diferenciación. Separar el día de la noche no trae armonía con el mundo sino extrañamiento. Las niñas entran al tiempo cronológico y sin sentido.

La imagen del cielo separándose de la tierra es también recurrente en los cuentos de Garro como sinónimo de ruptura con el todo; así se anuncia el rito de paso, la pérdida repentina del equilibrio. Leli lo entiende cuando Eva apoya a Aquiles "súbitamente desconocida", y la mira:

"Antes, nunca me había mirado. Yo la miré. Estaba a horcadas sobre la rama del árbol, como otra persona que no fuera yo misma. Me sorprendieron sus cabellos, su voz y sus ojos. Era otra. Sentí vértigo. El árbol se alejó de mí y el suelo se fue muy abajo. También ella desconoció mi voz, mis cabellos y mis ojos. Y también tuvo vértigo. Descendimos afianzándonos al tronco, con miedo de que se desvaneciera.

-Yo estoy con Héctor -repetí en el suelo y sintiendo que ya no pisaba tierra."²⁸

La separación está simbolizada por la mirada. Nuevamente Garro trastoca los simbolismos cotidianos: las miradas encontradas que suelen ser símbolo de comunión aquí marcan la distancia, el enfrentamiento cara a cara con la Otriedad, y con el reconocimiento de sí mismo. Mirar, entonces, es el primer paso para la individualización.

Este momento es de una sutileza hermosa. La separación entre las hermanas, sin embargo no es total, ya que Leli sigue conociendo, como narradora en voz omnisciente, los pensamientos de su hermana e incluso en este momento de ruptura, de diferencia de opiniones -seguramente es la primera vez que Leli no comparte el punto de vista de Eva- incluso ahora las dos comparten la sensación de desconocimiento, comparten el tiempo del destiempo. En fin, siguen siendo simbióticas en el extrañamiento.²⁹

La belleza de este momento refleja el talento narrativo de Garro quien convierte una anécdota simple en el espejo de un cambio gigantesco de conciencia. Como el resto de estos cuentos, "Antes de la Guerra de Troya" habla de las pequeñas ceremonias cotidianas en las que se dice adiós a la infancia.

El desconocimiento entre Eva y Leli se traduce en un extrañamiento ante las cosas: la levedad del suelo, la altura del árbol, el tejado torcido, la cocina hostil. Incluso las personas familiares, las criadas, funcionan como escudos donde las niñas se pertrechan, empeñadas en defender a un héroe diferente, Leli atrás de la falda de la iracunda Candelaria y Eva atrás de Estefanía, de quien no sabemos mucho. Pero las criadas han cambiado y también ellas forman parte de la utilería de la cocina: "Sus ojos brillaban separados de sus cabellos."²⁹

La complejidad del universo se refleja en la no-unidad de las cosas, la visión casi esquizofrénica de los objetos, la imposibilidad de captar el mundo de manera total, la

²⁸ Elena Garro. La semana de colores. p. 86.

²⁹ Elena Garro. La semana de colores. p. 86.

contingencia de percibirlo como un caos fragmentado. También los sentidos se perciben por separado y Leli escucha ahora el ruido del cuchillo lejos del olor de la cebolla. El animismo continúa pero conmueve la soledad repentina y el tranquilo horror de las niñas ante su soledad.

El momento equivale a una pérdida momentánea del sentido, a una paulatina ceguera de la visión infantil. Garro traduce la expulsión del paraíso en cosas cotidianas. De hecho, esta ruptura no tiene por qué estar sustentada por cataclismos. En Testimonios sobre Mariana, Garro asegura que son las cosas pequeñas las que desatan las catástrofes. Irónicamente no tiene por qué ser un acontecimiento telúrico, como la Guerra de Troya, lo que irrumpa la paz de la infancia, sino la repentina y silenciosa conciencia de las voluntades ajenas.

En ese momento, la narradora reconoce que, con Héctor, ella comienza a conocer el mundo, ahora en soledad. Leli accede al conocimiento a través de un hombre y un nombre. El gran descubrimiento -que después marca realmente la obra de Garro como una convicción de vida- es que el ser humano está, en esencia, solo. "El mundo a solas, únicamente era sensaciones."³⁰ Curiosa aseveración de Leli si se retoma el inicio del cuento, en el que la narración se centra en eso precisamente, en sensaciones. Y Garro, en este relato, una vez más profetiza, ya que la soledad marcará en realidad toda su vida.

Leli se encuentra en un mundo donde las acciones están separadas de la intención: "me separé de mis pasos y los oí retumbar solitarios en el corredor."³¹ La imagen es clara. La niña ahora se ve desde *afuera*. No solamente Eva representa la Otridad, sino que ella misma es un Otro ante sus propios ojos. Los pasos en la literatura garricana -como hemos dicho ya- sustituyen también la idea de destino. Leli no sigue sus pasos. Su destino toma otro rumbo. Por otro lado, la descripción de sonidos -voces o palabras-perdidos por los pasillos es también común en los cuentos del volumen como una metáfora perfecta de soledad.

La construcción cambia y la voz narrativa empieza a hacer uso de las palabras "me", "yo", "mi", como reflejo de la conciencia de particularidad, de pertenencia o de carencia. La narración sigue fluyendo pero en otro tono, más acompasado, más explicativo. Contradictoriamente, entre más se explaye la narradora, más se subraya la separación, el poder arrasador del verbo, que resulta por momentos inútil y que no logra tener el poder inverso, el de dar sentido a las cosas, de reunir las.

Se introduce una nueva sensación, el dolor, experiencia desconocida hasta entonces, un dolor inexplicable -en el pecho-, donde duelen las emociones y se sufre la soledad. También es el primer momento en que las niñas buscan cariño y un primer contacto realmente intencional con el mundo adulto. Es la iniciación en la dependencia emocional: lo que el niño da por sentado en la infancia, en la pre-adolescencia necesita confirmarse: la seguridad, el cariño, la comprensión...

³⁰ Elena Garro. La semana de colores. p. 86.

³¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 86.

A pesar de que han salido del perfecto mundo infantil, las niñas no pertenecen tampoco al mundo adulto que, ajeno, no percibe este cambio:

"Busqué a mi padre y a mi madre porque me aterró la idea de quedarme sola. (...) Mis padres no lo sabían y las palabras fueron inútiles, porque también ellas se habían vaciado de su contenido. Al atardecer, separada de la tarde, entré a la cocina."³²

En ese momento de carencia, Antonio y Elisa se convierten en su padre y su madre y la criada, la impaciente Candelaria con quien Leli conversa en busca de cariño, le recuerda la distancia que en realidad las separa, brecha siempre simbolizada por la diferencia del color de sus cabellos. La niña es la Otra, "güera" -rubia-y extranjera. Lejos de una bienvenida que le haga a Leli comprensible ese nuevo mundo, Candelaria le recuerda su carácter travieso, la "maldad" infantil de la que siempre se le acusó incluso a la misma Garro. La criada tampoco se da cuenta del efecto de sus palabras. La risa de Candelaria "sonó en otro instante. La noche bajó como una campana negra."³³

La soledad es total. El mundo de sombras en el que se sumergen Leli y Eva después de la Guerra de Troya es casi un purgatorio en vida, un estado transitorio, tal como los psicólogos han calificado muchas veces la edad oscura de la adolescencia que prepara la "gloria" de la juventud.

Es dentro de este capullo de soledad que las protagonistas desarrollan su incipiente personalidad. Leli se convierte en una adulta con alma infantil, propensa eterna a la nostalgia, a la reflexión obsesiva sobre el no-ser. Su preferencia por Héctor deja ver -curiosamente- su talón de Aquiles: Leli es más compasiva que Eva.

Mientras Aquiles es el arquetipo del guerrero griego -impulsivo, valiente, enérgico, leal, prototipo del heroísmo, la fuerza viril y la belleza³⁴-, Héctor es el símbolo de valor troyano, firmeza, bravura, amor a la patria y a la familia, hijo devoto y ejemplar. Es muy significativo que la Guerra de Troya se haya dado en la realidad como una lucha entre iguales, coterráneos, héroes, pues de la misma manera se vive entre las hermanas.

En algunas versiones sobre la famosa saga mitológica, Aquiles muere porque Paris lo mata clavándole un asta en el talón antes de la caída de Troya. Según otras, Apolo le dispara una flecha al héroe griego. Héctor, en cambio, muere a manos de Aquiles, quien arrastra su cadáver por el polvo y con él da tres vueltas al sepulcro de su entrañable amigo Patroclo. Muerto Héctor, Troya cae.

Así, la Iliada ilustra la venganza como lealtad, la muerte singular -la muerte del héroe- como el derrumbamiento de imperios. No se trata de otra cosa en el cuento de Garro.

³² Elena Garro. La semana de colores. p. 86.

³³ Elena Garro. La semana de colores. p. 86.

³⁴ José Antonio Pérez-Rioja. Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada.

El valor de la amistad ensalzada en la leyenda griega enemista a las hermanas; la muerte particular de sus infancias marca el derrumbamiento de la simbiosis total.

La vivencia de la guerra abre la conciencia a dos amenazas vitales, que los antiguos personificaban en dos corceles: el Miedo y la Muerte. Recuérdese también que uno de los cuatro jinetes de la apocalipsis es la Guerra misma.

Bruno Bettelheim ha dicho que los miedos abstractos que experimenta el niño hacia la soledad y el aislamiento los traduce en miedos palpables, como miedo a la oscuridad o a los animales.³⁵ Mientras los padres tienden a restarle importancia a estos miedos, el autor sostiene que los cuentos de hadas enfrentan directamente a los pequeños con sus temores. Esto es precisamente lo que sucede con la Iliada y las niñas de Garro. El miedo muy real de la diferenciación se descubre o se traduce en la lectura.

Los mitos -la Iliada, en este caso-, continúa Bettelheim, son útiles para formar no la personalidad total, sino sólo el super-yo, en otras palabras, el mundo del deber ser:

"Los mitos proyectan una personalidad ideal que actúa de acuerdo con las demandas del super-yo, mientras que los cuentos de hadas representan una integración del yo que permite una satisfacción adecuada de los deseos del ello."³⁶ Esta explicación aparentemente técnica es muy congruente con el descubrimiento de las niñas ante la Iliada. Eva y Leli ya no están en edad de leer cuentos.

Es interesante recordar que en muchos cuentos de hadas la simbiosis total es un requisito para los personajes. Hay cuentos en los que dos hermanos comparten "algún objeto mágico, que simboliza la identidad de ambos, [y que] indica a uno de los dos que el otro está en peligro y debe ser rescatado. Si, como se ha dicho antes, los dos hermanos representan procesos psíquicos internos que deben funcionar al unísono, la desaparición o la destrucción del objeto mágico -o sea, su desintegración- indica que se producirá la desintegración de nuestra personalidad si no se trabajan todos sus aspectos en conjunto."³⁷

La explicación de Bettelheim cobra en el cuento de Garro un efecto contrario. El objeto mágico, el libro, provoca la escisión de las dos hermanas, su madurez y el incipiente desarrollo de una personalidad independiente.

Curiosamente, Bettelheim también toma el ejemplo de Caperucita Roja para ejemplificar la toma de conciencia pre-adulta. Según Bettelheim, Caperucita perdió "su inocencia infantil al encontrarse con los peligros que residían en sí misma y en el mundo, y los cambió por la sabiduría que tan sólo posee el que ha 'nacido dos veces': el que no sólo domina una crisis existencial sino que también es consciente de que fue su propia naturaleza la que le impulsó a ella."³⁸

Que las niñas de Garro opten por un héroe les abre las puertas a este renacimiento, que curiosamente no está basado en la búsqueda de la virtud *per se*. Bettelheim sostiene que los niños "no se identifican con el héroe bueno por su bondad, sino porque la condición

³⁵ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas.

³⁶ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 59.

³⁷ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 136.

³⁸ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. pp. 256-257.

de héroe le atrae profunda y positivamente.³⁹ Que mueran los dos héroes -Héctor y Aquiles- es significativo ya que para Jung, la muerte simbólica del héroe representa la consecución de la madurez.

Un héroe -dice Cirlot- es siempre un viajero, porque el viaje es una imagen de la aspiración, del anhelo nunca saciado. El verdadero viaje -dice el autor- nunca es huida, sino evolución.⁴⁰

Mientras los personajes adultos de Garro viajan huyendo -como ella misma lo hizo en vida-, sus personajes infantiles conciben el viaje todavía como un misterio, una aventura, un descubrimiento de sí mismas.

"Antes de la Guerra de Troya" es un cuento complejo, en el que aparentemente no pasa nada. En el cierre, la narradora termina deambulando por los pasillos, en busca de un sentido para las cosas, pero la narración, que resulta por instantes profundamente poética, está llena de significado para el lector.

Al final, la narradora pertenece ya a ese mundo terrenal. Separada de la "gloria" -de esa unidad infantil, de ese estado ideal de pre-conciencia-, Leli sigue los pasos de Héctor, los pasos de otro, de un hombre, de un adulto, de un fantasma.

En esa tristeza sorda, en ese ocio doloroso, Eva también busca a su hermana para oír de su boca que se quieren:

"Ahora nos queríamos. Era muy raro querer a alguien, querer a todo el mundo (...) Los queríamos porque no podíamos tocarlos."⁴¹

Querer pone una barrera. Querer presupone una ausencia, una falta, un anhelo. Cuando se tiene no se necesita querer. El mundo adulto es, entonces, un mundo incompleto. Las hermanas entran al mundo abstracto de los sentimientos. Se separan del mundo inmediato de las necesidades físicas para entrar al de las urgencias emocionales. Tal como le sucede al niño de Clarice Lispector, en el cuento "Dibujando a un niño"⁴², Eva y Leli sacrifican autenticidad por compañía.

El cuento de Garro va ganando en complejidad. Por un lado, este momento podría interpretarse como el paso de la inconciencia egoísta del niño, que no quiere sino lo que necesita, hacia la conciencia adulta que, de igual forma, sólo necesita lo que quiere. En este sentido, se descubre el egoísmo intrínseco del amor adulto.

Por otro lado, el final del cuento también puede leerse como el distanciamiento que resulta de la falta del Otro y que condena al ser humano a la eterna insatisfacción, a la eterna incompletud, al eterno deseo.

³⁹ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 18.

⁴⁰ Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos. pp. 463-464.

⁴¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 87.

⁴² Clarice Lispector. "Dibujando a un niño" in La legión extranjera.

En este despertar a la adolescencia, las hermanas descubren su propio cuerpo lejano de ellas mismas. Se puede inferir un crecimiento físico en este desconocimiento. Llama la atención este momento de la narración, porque, en general, Garro en su literatura es muy poco apegada a la carne, es decir, pocas veces hace referencia al cuerpo como presencia real, como vasija de placeres o vehículo de cambios. En toda su literatura no se habla de funciones biológicas de ningún tipo y las referencias al sexo son escasísimas y generalmente poco placenteras. Por ello, sorprende esta súbita apreciación del cuerpo como parte integral de la personalidad:

"Era increíble que mi mano fuera yo, se movía como si fuera ella misma. Y también queríamos a nuestras manos como a otras personas, tan extrañas como nosotros o tan irreales como los árboles (...)"⁴³

Y casi se hace obligada otra referencia bíblica: querer al prójimo como a sí mismo. En este momento, la ecuación es reversible: querer a sí mismo como al prójimo, y como un prójimo, en realidad, desconocido.

Y es que el concepto de querer no tiene sentido en un mundo primigenio donde todo es unidad. Sólo cobra significado cuando nada nos pertenece, cuando se separan las cosas y el Otro es, efectivamente, otro. Es entonces que se anhela, que se quiere: "por eso nos amábamos, con el amor desesperado de los fantasmas."⁴⁴

Ésta es la segunda vez durante el cuento en que Garro y Leli hacen referencia a los fantasmas como imagen de la intangibilidad, de la imposibilidad de apresar las cosas. En la visión de la autora, la vida es la eterna ausencia del otro, su constante incorporeidad, y una incapacidad de pertenecerse.

Después de la Guerra de Troya, las hermanas cobran peso y corporeidad. La Guerra despierta su conciencia de seres físicos y, al mismo tiempo, Leli define esta etapa con una descripción contraria: "Perdíamos cuerpo y el mundo había perdido cuerpo."⁴⁵

Además de la conciencia del cambio, la narradora reconoce la irreversibilidad de las cosas, del tiempo, de la vida. Sabe que Eva y ella estarán divididas para siempre:

"Héctor y Aquiles no nos guardaron compañía. Sólo nos dejaron solas, rondando, rondándonos, sin tocarnos, sin tocar nada nunca más."⁴⁶ Pareciera como si dos personajes muertos les hubieran quitado la vida, en un proceso extraño de vampirización por medio de la literatura.

Esta misma frase nos remite a la Eva bíblica en el momento de la pérdida del Paraíso. En la Biblia el hombre se da cuenta de su desnudez -cobra cuerpo- en el momento en que adquiere conocimiento. Aquí las hermanas, a cambio del saber, han ganado el sentir, en una especie de desvirginización de los sentidos.

⁴³ Elena Garro. La semana de colores. p. 87.

⁴⁴ Elena Garro. La semana de colores. p. 87.

⁴⁵ Elena Garro. La semana de colores. p. 87.

⁴⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 87.

Eva, Leli, Héctor y Aquiles -el ser humano, finalmente- deambulan como almas en pena en un mundo de sombras. La imagen de sí, ya es muy griega, piedra angular del conocimiento occidental: nos recuerda la famosa imagen platónica sobre la apariencia de las cosas y la incapacidad del hombre de conocer más allá de las sombras proyectadas en la cueva del conocimiento.

El cuento acaba con una sensación de soledad irremediable: ambas hermanas insisten en apoyar al héroe griego de su preferencia con voces "muy lejos de su lengua."⁴⁷ La visión del narrador, casi como en un encuadre cinematográfico -muy similar, por cierto, al del final en "El día que fuimos perros"-, se eleva hasta contemplar las dos voces "muy lejos de los cuerpos, sentados en la misma cama."⁴⁸ Nuevamente se constata esta anacronía entre sentidos, entre sonidos y cuerpos, entre materia y espíritu. Y aunque nunca se hace referencia al eco como tal, la idea de él -las voces, palabras o sonidos rebotando en las paredes, en los corredores, en la casa- subraya la soledad irremediable.

Aunque las hermanas compartan el mismo cuarto, se trata casi de un espacio cósmico sin gravedad, donde todo flota inconexo. Sin embargo, terminan sentadas en la misma cama. Es hermoso este final en el que la narración en pasado continuo dibuja un fluir constante en el proceso de irse quedando solo, y, paradójicamente, también subraya que, aunque los cuerpos y las voces estén separados, las niñas ocupan la misma cama, la misma intimidad y el mismo existir atónito ante la irreductible intangibilidad de la vida.

⁴⁷ Elena Garro. La semana de colores. p. 87.

⁴⁸ Elena Garro. La semana de colores. p. 87.

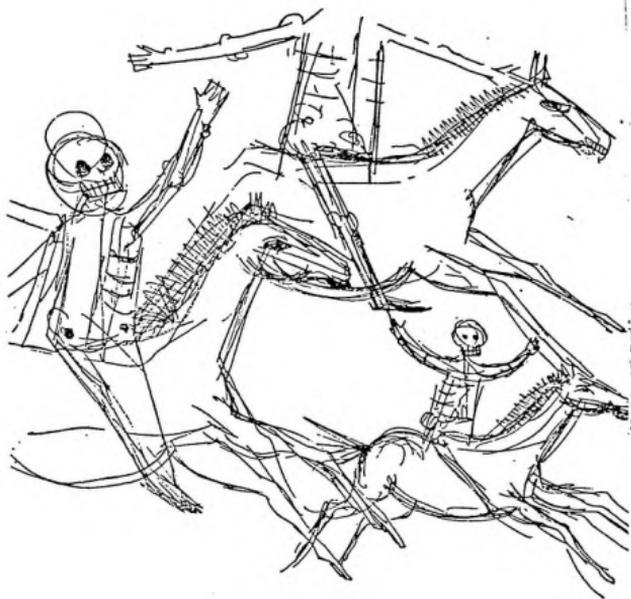


Ilustración de Leticia Tarrago para el cuento "El robo de Tiztla" en la primera edición del volumen.

4.4. "El robo de Tiztla"

Éste es el más ligero de los seis cuentos "infantiles" de La semana de colores. Menos complejo que el resto, está más centrado en la anécdota que en el conflicto interno.

La historia abre con una descripción poética de Tiztla, un pueblo al sur de México y del cual, sin embargo, no se da localización específica, haciéndolo parecer a la vez real y por momentos imaginario. El tono sintetiza lo que se encontrará en Los recuerdos del porvenir: una voz comunitaria que habla como un habitante más y a la vez como un observador, un narrador omnipresente y omnisciente. Sin llegar a descubrir la verdadera voz narrativa, el lector sospecha, sin embargo, a un narrador adulto que maneja el lenguaje a voluntad.

La apariencia del pueblo se dibuja con unas cuantas imágenes, que son ya constantes en la narrativa de Garro: el calor, el silencio y una atmósfera propicia para la Otriedad. La primera particularidad que se establece es la profundidad de las noches de Tiztla - es en esta oscuridad que se llevará a cabo el robo- y el calor que, "como el corazón de una piedra puesta al sol", exalta a sus pobladores.

La visión mágica se introduce sin interrupciones. En un inicio el narrador pareciera calificar a Tiztla como un pueblo fantasioso, pero después él mismo asevera que es en las noches que los campos "se llenan de demonios, que de cuando en cuando irrumpen en la ciudad para meterse en los ojos de los hombres."² Los demonios entran por los ojos, alterando la visión de las cosas. Otra constante garriana: la mirada como crisol del mundo, como verdadero tamiz de la realidad. Ver el mundo con otros ojos, con ojos extrañados es fundamental para Garro, quien separa a los que dicen ver y en realidad son ciegos -los adultos- y los aparentemente ciegos que ven más allá -los locos o los niños. Esta diferenciación recuerda la que se hace en los evangelios, en los que Jesucristo ayuda a que los ciegos -pero humildes de corazón- recobren la mirada, mientras acusa a los soberbios de una ceguera espiritual.³

Llama la atención que este narrador supuestamente adulto acepte la versión mágica de la realidad sin cuestionamiento alguno. La autora, a través del narrador, da una posición aceptada de antemano: el famoso "revés de las cosas" intrigó siempre a Garro.

¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 89.

² Elena Garro. La semana de colores. p. 89.

³ Dios habla hoy. La Biblia. Juan 9, 39-41: "Luego dijo Jesús: -Yo he venido a este mundo para hacer juicio, para que los ciegos vean y para que los que ven se vuelvan ciegos. Algunos fariseos que estaban con él, al oír esto, le preguntaron: -¿Acaso nosotros también somos ciegos? Jesús les contestó: -Si ustedes fueran ciegos, no tendrían culpa de sus pecados. Pero como dicen que ven, son culpables."

En esa atmósfera caliente y oscura viven los habitantes de Tiztla, silenciosos y pequeños. De nuevo aquí la estatura se relaciona con un valor ético y moral. Frecuentemente para Garro la baja estatura es sinónimo de maldad o, por lo menos, de malicia. La descripción del pueblo resulta muy lejana a la visión bucólica que dibuja al campo como lugar de paz, descanso e inocencia. En Tiztla -como en todo México, pareciera decir el narrador- el mal habita a los seres animados e inanimados, a los insectos y a los cuchillos por igual, que por voluntad propia pueden tomar vida en cualquier momento. En este contexto, el hombre está a merced de la naturaleza de las cosas, del instinto primitivo del mundo.

El orden secreto de Tiztla constituye un universo inimaginable para la mente racional. Lo dice el narrador: lo que los pobladores de Tiztla oyen mientras duermen no lo ha escuchado nunca la gente de la capital. Más aún, dentro de los pobladores de este extraño lugar existen aquéllos con una visión privilegiada. El narrador menciona que era verano cuando ocurrió el robo "y las mujeres veían en la luz resplandeciente algo que los hombres no veían".⁴ La capacidad mágica de las mujeres para percibir al mundo en más de dos caras es común denominador en la literatura garriana.

En este momento el cuento cambia de tono y de tiempo. De un presente inmediato desde el que el narrador describe el entorno, nos remitimos al pasado para ser testigos de un acontecimiento misterioso. La imagen poética da paso al recurso humorístico, al tiempo que el narrador presenta a los personajes: ante un robo inexplicable e inexistente en casa de los patrones, el pueblo entero busca la solución del caso junto con la "pericia" de una burocrática autoridad. Como ya es costumbre en Garro, hay una nada velada crítica al gobierno y a sus representantes, a los que adjetiva peyorativamente. Sin embargo, en este cuento la ridiculización de las autoridades simboliza también el desprecio de Garro por el mundo de las explicaciones lógicas.

El hecho es simple: la noche anterior unos hombres entraron a la casa de los ricos del pueblo y salieron sin llevarse nada. Garro aprovecha el planteamiento para reflexionar nuevamente sobre el valor del lenguaje. "El robo de Tiztla" cuestiona el poder de la palabra en toda su extensión: la palabra como honor, la palabra como tradición oral, la palabra como hecho, la palabra como fuente de desconocimiento e incomunicación, la palabra como medio de engaño.

Garro se burla de la palabrería ambigua e inútil de las autoridades, de la palabra como disfraz de lo sucedido, como sombra de las intenciones, como mentira que se vuelve verdad de tanto decirla. Aquí sucede lo contrario de lo que pasa en "Antes de la Guerra de Troya", cuento en el que las niñas, de tanto repetir las palabras, las desgastan, desvinculándolas de su significado. En "El robo de Tiztla" tanto se repite una mentira que se convierte en verdad, tanto se magnifica una palabra que se le petrifica, se le convierte en Historia y se le asienta como inequívoca en los anales del pueblo.

⁴ Elena Garro. La semana de colores. p. 89.

El cuento es todo un desfile colorido de personajes: Rutilio, el velador, confiesa su cobardía por no haber hecho nada para evitar el robo; Candelaria, siempre impaciente, se queja sin cesar; la Señora de la casa, distraída, despreocupada de las cosas cotidianas, deposita su plena confianza en los sirvientes aunque no tenga con ellos una relación cercana. De hecho, las palabras de la patrona dejan ver cierto desprecio por los indios, a los que considera parte de un mundo ajeno y poco refinado. Así lo demuestra cuando califica como una costumbre "horrible" el colmillo de oro de la criada Lorenza. La Señora tampoco parece tener paciencia con las niñas y resulta colérica y escéptica ante los planes y decisiones de su esposo, a quien se dibuja como un ser lejano, poco práctico, entusiasta de lo inútil e inconscientemente alegre.

Es en el momento en que la burocracia entra en escena que el narrador pareciera cambiar a una tercera persona que conoce diálogos e intenciones de los personajes. La acción del cuento se basa en los testimonios de las criadas ante el tenaz cuestionamiento de las autoridades. Ha habido un robo en casa de los ricos del pueblo y la policía está dispuesta a aclararlo. Con la versión de cada criada, la historia del robo se va haciendo más difícil de creer. Con el testimonio de la criada Fili empiezan siendo cincuenta los ladrones que, con antorchas, bailan en el jardín. Ya con Carmen, la cocinera, los hombres son treinta y siete -número hasta donde la criada aprendió a contar- y, machete en mano, agacharon las plantas a su paso. En la versión de Candelaria, la lavandera, la historia ya cobra matrices ridículas: "un manojito de hombres emparejados a sus cuchillos".³ La más hablantina -recordemos que es ella quien ve a Don Flor pegándole al Domingo en el cuento de "La semana de colores"-, Candelaria usa y abusa de la palabra para terminar sin decir nada y concluir con que ha visto lo mismo que las otras y que no encuentra sentido en repetirlo: "no puedo perder mi tiempo con palabras. Siempre he dicho que palabrear para nada sirve."⁴

En realidad es la palabra el personaje principal. El cuento es, curiosamente, la recopilación de testimonios -las palabras de todos- y la trama gira en torno a dar la voz, robar el habla, soltar la lengua y poner palabras en la boca de otros. El lenguaje aparece aquí en todas sus funciones.

En "El robo de Tiztla" se oponen la palabra contundente y arbitraria de los que detentan el poder y la palabra resentida y cargada de dobles connotaciones de los que no. Autoridad anónima contra servidumbre bien conocida. Garro, en voz de Candelaria, aprovecha para criticar a la burocracia: "Bien dicen que mientras más suben más ganan por no hacer nada."⁵ Y es la autora la que habla aquí con la lengua del pueblo, reflejando la situación política que subsiste en el país: la incredulidad del mexicano ante el gobierno y la corrupción reflejada en hombres sin palabra. La ironía subraya la posición de Garro ante el poder y sus jerarquías. La autora se burla abiertamente de la absurda jerga burocrática en la que los "compañeros" pertenecen en realidad a clases infranqueables. El poder se respalda, entonces, por palabras sin respaldo.

³ Elena Garro. La semana de colores. p. 91.

⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 91.

⁷ Elena Garro. La semana de colores. p. 91.

Durante el interrogatorio, el narrador hace una referencia que pasa casi inadvertida: la presencia de las hijas de la patrona. El apelativo con el que se hace referencia a la "señora" no sólo es útil para guardar el secreto de la identidad del narrador, sino que, una vez descubierta, también refleja esa distancia ya conocida entre las niñas de Garro y el mundo adulto. La "señora", sin nombre propio, eterna anónima, marca la distante relación entre madre e hijas. Y el apelativo se conserva aún después de que se descubre la identidad de Evita. La narradora describe a la madre como una persona impaciente, que grita y zarandea. La niña distingue las segundas intenciones: la cólera de la madre por lo que Eva calla del robo tiene una buena dosis de curiosidad, como la tiene el resto del pueblo. Los padres en Garro están lejos de ser las figuras ideales, infalibles o mitificadas. Al contrario, se les retrata en toda su dimensión humana, con la frialdad de la infancia recordada. La niña no habla con su madre: no hay confianza ni lugar para confidencias en el mundo adulto.

En este cuento Eva conserva la característica que la distingue: trasgrede toda regla. Traviesa, obstinada, mentirosa, amante de la libertad, la niña gusta de historias y secretos. Juguetona y curiosa, Eva es una síntesis de la infancia desbordada.

Cuando llega el turno a la señora de la casa, ésta da un testimonio aún más vago que el de las criadas: la madre oye al perro ladrar, se asoma por la ventanilla de la puerta, ve a unos hombres -que pueden ser entre siete y treinta y dos- con antorchas y machetes en mano... en resumen, nada. El lector está tan intrigado como la policía, de cuya supuesta "autoridad" se burlan constantemente narradora y autora.

Después de recopilar los testimonios, la policía y el resto del pueblo salen al lugar de los hechos: un jardín destrozado a machetazos. La narradora describe una vegetación herida como describiría la autopsia en un crimen:

"Los árboles mostraban huellas profundas de machetazos (...) los helechos, como cabelleras tiradas en el suelo, se secaban lentamente al sol."⁸ Y en seguida el humor infantil de lo evidente: "Los malhechores odiaban las plantas".⁹ En momentos como éste casi puede sentirse el placer, la facilidad, la "partícula revoltosa" e irreverente de Elena Garro haciendo fluir la narración con indiscutible pericia literaria y alarde en la creación de suspenso. Pero además de humorística, la descripción es importante si se toma en cuenta que el jardín es el reino de la libertad, el territorio infantil por excelencia. La imagen del jardín destrozado debe haberse quedado grabada en la mente de Eva como una irrupción violenta en el mundo ideal de la infancia.

En contrapartida con el espacio abierto que representa el jardín, se encuentra, casi invasor, el espacio cerrado y adulto del bodegón que Don Antonio, padre de las niñas - Garro usa el nombre real de su padre- había mandado construir años atrás. Como en la mayoría de la narrativa garriana, el espacio cerrado -el bodegón- resulta inhóspito. Este cuento basa su eficacia principalmente en las descripciones de espacio. Por eso la narración está centrada en la creación de atmósferas.

⁸ Elena Garro. La semana de colores. p. 93.

⁹ Elena Garro. La semana de colores. p. 93.

Las autoridades y el pueblo entero entran a este espacio abandonado que es el bodegón con la confianza que otorga un acontecimiento extraordinario: el pueblo mestizo entrando a casa de los españoles con la hermandad repentina y frágil que provoca una "desgracia".

El lugar resulta absurdo por su gran tamaño, su falta de luz y su vacío: "Las palabras sonaban huecas ahí dentro y un silencio frío y viscoso se pegaba a la nariz".¹⁰ Mediante una imagen meramente auditiva se da un retrato completo del lugar, casi táctil, de humedad irrespirable. Y es de nuevo la palabra -o la falta de ella- la que subraya el vacío.

La palabra es una fuerza poderosa. Desde las siete de la mañana del día del robo, no se habla de otra cosa: la palabra pone a Tiztía en movimiento. En cambio, el silencio crea desconfianza. Por eso causa tanto recelo en la policía y en el lector que la madre presente a Evita, quien ha decidido guardar férreo silencio sobre lo que "valientemente" presenció la noche anterior.

Ante la insuficiencia de la palabra se entra en el terreno de la magia, de lo que la lógica no puede abarcar. Entonces, el pueblo entero decide explicar lo inexplicable como obra del demonio. Garro ilustra la simpleza con la que nace cualquier leyenda y se burla de la impotencia de las autoridades que, encargadas de dilucidar la verdad, irónicamente terminan por aceptar como versión oficial las creencias populares. "Las lenguas se fueron puliendo"¹¹, dice la narradora, y los enemigos personales en la versión primera se convierten en el Enemigo con mayúscula; el mal se vuelve abstracto y absoluto. La policía levanta un acta oficializando la visita demoníaca, con todos los tintes de humor garricano que se regocija ante un mundo que funciona "al revés": lo mágico camuflando irreversiblemente el mundo racional. Pero, como se ha dicho¹², en este cuento la magia es, más que una función de la imaginación, un producto de la ignorancia.

La palabra demuestra su doble filo: tanto se usa para aclarar la verdad como para acreditar la mentira. Lo demuestra el simple hecho de que sea la versión popular del robo la que subsista hasta años después, cuando se da la confesión de Eva adulta.

Garro denuncia la incompetencia y la ignorancia de un pueblo que bien puede representar al país entero. Este poder de la colectividad justifica que, al inicio del cuento, se describa al pueblo como un protagonista más. La autora subraya insistentemente el poder avasallador de una mentira colectiva ante una verdad privada. Esta confrontación de la mentira de muchos y la verdad de uno solo -que aquí sólo resulta un pequeño esbozo- será tema recurrente en su narrativa a partir de los acontecimientos del '68.

¹⁰ Elena Garro. La semana de colores, p. 93.

¹¹ Elena Garro. La semana de colores, p. 97.

¹² Carmen Salazar Parr apud Joan Frances Marx. Aztec Imagery in the Narrative Works of Elena Garro: A Thematic Approach.

A esta altura de la historia, la voz narrativa parece estar estructurada abiertamente en tercera persona, aunque por momentos se pueda suponer que es Leli la que narra, pues se refiere a Eva como "la niña". Y no resulta ilógico que sea una de las pequeñas la que narre, pues son las únicas con la facilidad de seguir subrepticamente el paso de las autoridades y de retratar el sentir de los habitantes de la casa. Nuevamente la infancia funciona como puente entre personajes.

De cualquier manera, es después de un silencio de años, que se descubre a una narradora en primera persona. Es Eva y no Leli quien, para alivio de la curiosidad del lector, decide desvendar el misterio. Es importante mencionar la dualidad de Eva en este cuento y en "Nuestras vidas son los ríos". En ambas historias la persona de Leli desaparece. Las niñas no son más compañeras de travesuras, sino que Eva absorbe las características de Leli y prescinde de ella, al contrario de lo que sucede en los cuentos donde Leli es narradora y parte de una simbiosis absoluta con su hermana. Cuando el lector descubre a una narradora adulta, sabe que ha habido el filtro del tiempo y de la perspectiva personal y, por lo tanto se prepara para conocer una verdad parcial. Sin embargo, el tono infantil se conserva con el uso y abuso de la conjunción "y", que imita el ritmo de narración enlazada de los niños y que es también una forma de subrayar el habla popular y cotidiana.

La misma estructura de "El robo de Tiztla" está basada en la del cuento de suspenso tradicional, de manera que la conclusión deja prevalecer el mundo de la fantasía infantil y popular "como elementos de un conocimiento no lógico"¹³. Aun así, existe una implicación que va más allá del aspecto formal. Es la misma narradora adulta la que acaba dando fe de la preeminencia de un universo abierto y desconocido. Éste es en realidad el único testimonio válido en el contexto del cuento y, en última instancia, del mundo garriano.

La narración resulta curiosamente simétrica. En esta segunda mitad del cuento Eva describe, como en el inicio, el espacio físico de su acción. Ya no es el pueblo mágico de Tiztla sino el territorio fantástico de la infancia:

"El jardín era el lugar donde a mí me gustaba vivir. Tal vez porque ése era el juguete que me regalaron mis padres y allí había de todo: ríos, pueblos, selvas, animales feroces y aventuras infinitas."¹⁴

El jardín es símbolo de libertad y potestad absolutas, imagen perfecta del Paraíso. Todo ahí se encuentra en su forma original, la naturaleza virgen y los seres que la habitan viven sin peligro de contaminación. El jardín es descrito como un lugar vital, no donde se está sino donde se vive. Es, en realidad, la encarnación de una forma de ver el mundo. El jardín representa el terreno de la imaginación. Por eso resulta tan brutalmente simbólica la destrucción de éste por la avaricia humana. A final de cuentas -ya lo descubrirá el lector al cierre de la historia-, la criada Lorenza destruye el jardín de Eva, es decir, lastima su confianza y su mirada niña. Al igual que los otros

¹³ Luzelena Gutiérrez de Velasco. "El regreso a la 'otra niña que fuí' en la narrativa de Elena Garro" in Nora Pasternac, et. al. (compiladoras) Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas, p. 119.

¹⁴ Elena Garro. La semana de colores, p. 98.

cuentos, "El robo de Tiztla" narra una más de las desilusiones que enfrenta la niñez ante el mundo adulto.

En la literatura de Garro, el jardín simboliza la infancia por antonomasia. Lo dice aquí Eva, en una de las partes más autobiográficas del cuento:

"Mis padres estaban muy ocupados con ellos mismos y a nosotros nos pusieron en el jardín y nos dejaron crecer como plantas. Y como plantas fuimos creciendo mis hermanos y yo."¹⁵ No falta un dejo de reproche en el que se adivina una relación distante entre el mundo infantil y el adulto. En la visión de algunos críticos¹⁶, la narradora incluso desvaloriza el jardín como producto de ese rencor ante el abandono de los padres. En realidad pensamos que el jardín es mucho más que un símbolo de la brecha existente entre generaciones y sí más un espacio para el rito de paso entre estos dos universos.

Si los espacios infantil y adulto resultan diferentes, los tiempos también lo son. El tiempo infantil es largo, caprichoso, casi infinito: "En aquellos días entre un 16 de septiembre y otro 16 de septiembre pasaba mucho tiempo."¹⁷ Llama la atención no sólo la ya conocida idea en Garro del tiempo como un proceso de construcción particular, como una característica subjetiva, sino el concepto del tiempo como un lapso medible por el tiempo mismo. Son las fiestas del calendario, tiempo concreto, las que dan sentido y dimensión al tiempo abstracto. Esta idea se encuentra también presente en la obra teatral "Los perros" y en otras narraciones garrianas. La fecha que escoge Eva es, por otro lado, significativa: 16 de septiembre, aniversario de la independencia de México, día de libertad y de nacionalismo, la fiesta más importante del país.

Y desde este tiempo mágico es que Eva adulta inicia su confesión. La mujer parte de ese mismo bodegón abandonado para comenzar su relato. El lector entra a un orden diferente en donde se obedece la lógica que impone la niñez. En el pensamiento infantil la utilidad de los objetos se subordina a un extraño razonamiento. Piaget menciona que el niño no entiende las razones que sólo apelen o a la finalidad o al objetivo de las cosas. Para el niño la respuesta aceptable a sus por qué debe incluir tanto la finalidad como el objetivo de los fenómenos que lo rodean. Ése es el razonamiento de Eva ante la puerta cerrada del bodegón que ha mandado construir su padre. Una puerta que no se abre no tiene sentido, causa tristeza y da derecho a la irrupción. Esta simple lógica justificará toda la acción.

Después de describir el espacio visto con ojos niños, Eva presenta a los personajes. Nuevamente las criadas aparecen como confesoras y amigas. "Yo era muy amiga de las criadas de mi casa. Me gustaban sus trenzas negras, sus vestidos color violeta, sus joyas brillantes y las cosas que sabían."¹⁸ En realidad, las criadas casi sustituyen a las nunca mencionadas muñecas, pero siempre queda clara su posición desigual de raza y de clase social. Sin embargo abajo de esa "amistad" entre niñas y criadas se encuentra, en realidad, el

¹⁵ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 98.

¹⁶ Luzelena Gutiérrez de Velasco. "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro" in Nora Pasternac. et. al. (compiladoras) *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*.

¹⁷ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 98.

¹⁸ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 99.

intercambio de dos malicias: tanto Lorenza, la criada, como Eva comparten secretos con un segundo interés. Eva sabe que Lorenza es hija de una bruja y que su conocimiento del misterio es vasto. La malicia de Eva está llena de buen humor, porque a cambio de confesar el valor de los jarrones chinos de sus padres, por ejemplo, obtiene el hechizo para dar órdenes a los hermanos. Se puede inferir que Eva es la hermana mayor y que este "hechizo" sea en realidad don natural de cualquier primogénito.

La relación entre Lorenza y Eva no se basa en la verdadera confianza sino en la velada competencia. El acercamiento entre los dos mundos es provocado por la curiosidad de uno por el otro. Casi recuerda el desigual intercambio que se da durante la Conquista de América en la que el español termina comprando pecheras de oro a cambio de collares de vidrio. La niña paga "sabiduría" con dinero. Se trata de una transacción meramente comercial. A pesar de la relación poco cariñosa entre la niña y la criada, pareciera sugerirse una ligera esperanza de que en la infancia estas diferencias de clase pudieran ser subsanadas, cosa que en la adultez resulta casi imposible -excepto si uno de los adultos se infantiliza, como sucede en el cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas", en el que la ama de casa actúa como una niña, siempre buscando el consejo de la nana. Sin embargo, en "El robo de Tiztla" el intercambio de confidencias entre Eva y Lorenza también esconde un juego de imaginación. Una enciende constantemente la fantasía de la otra.

En el intercambio de secretos, la narradora recupera la poesía a la luz de la nostalgia y evoca una infancia donde aún no sabía cómo era un barco -y donde quizá era mejor no saberlo- para poder imaginarlo como una torre gigantesca llena de luz en medio de un océano de agua clara y azul.

El mundo de los criados también aparece envuelto en una nebulosa mágica. Es en la hora crepuscular, cuando la luz desdibuja las cosas, que Eva busca un momento de intimidad, mientras las canciones populares se oyen a lo lejos. El cuento abunda en creación de atmósferas: el moderno caldero de brujas se compone de un cuarto de planchar que al atardecer se llena de vapores y de historias de aparecidos y amores no correspondidos. Lorenza introduce a Eva al mundo del amor ingrato, de la mujer huidiza. Aunque Eva es pequeña para entender todavía las pasiones humanas, ya tiene suficiente edad para intuirlos: la niña adivina la cólera materna ante su terco silencio y el orgullo de Lorenza cuando la pequeña le cuenta que Julián bebe por causa de la criada.

Y son las pasiones, como en "La semana de colores", las que llaman a las desgracias. Es la cólera de Lorenza -cuando Eva dice tontamente que Julián anda con Amparito- la que expulsa a la niña del frágil equilibrio que se había construido entre los dos mundos: el adulto y el infantil, el mestizo y el español.

Eva resiente el exilio emocional. Es curioso que la niña -de la misma forma que Garro en su vida- sea capaz de casi cualquier cosa para ganar de nuevo, no el cariño, sino la aceptación. Eva miente, como suele hacerlo en otras ocasiones -"El Duende", por

ejemplo- e inventa un tesoro escondido en el bodegón para recobrar el favor de Lorenza. En realidad, se trata de la imaginación infantil inventando cuentos maravillosos. Lorenza le responde en el mismo plano de realidad: ante el engaño de la niña y la ira de Julián, la criada promete vengarse de Eva con un hechizo que la secará como a un odre de mercado.

En este momento la narradora mezcla su subjetividad con la narración, dirigiéndose a un público en plural, como si se confesara o, más bien, como si contara un cuento a un público también infantil: "¿Alguien de ustedes ha visto a los odres secándose al sol en el mercado de Tiztla?"¹⁹, pregunta. Y Eva niña llora. Ya en "La semana de colores" las niñas habían llorado y en "El Duende" Eva va a llorar de miedo ante el engaño de Leli y por conveniencia para asegurarse los mimos de sus asustados padres. En "El robo de Tiztla" el llanto significa algo más que una reacción inmediata: es un llanto casi adulto ante la culpa y las consecuencias aparentemente irremediables de los propios actos.

Como el resto de los cuentos del volumen, "El robo de Tiztla" es una variante más de traición, mentira y miedo. Sin embargo, también se trata de un rito de paso: el abandono del mundo mágico sin consecuencias o donde los actos y consecuencias dependen de la propia voluntad, a la iniciación en el mundo tangible en donde un acto inocente puede tener consecuencias inimaginables. Eva tiene que enfrentarse al arrepentimiento: "qué triste es todo, yo embrujada y tú en la cárcel..."²⁰, le dice a Lorenza. En realidad, la tristeza proviene de saber que la simpleza de las intenciones infantiles se complican absurdamente en el mundo adulto.

Para remediar lo hecho, ambas juran silencio. Lorenza simula perder el habla hasta el día que su madre decide matar un conejo para devolverle la voz por medio de la magia. En este punto el cuento da una vuelta completa e instala súbitamente al lector en otra realidad. La historia se cierra con las palabras de Eva adulta: "Desde entonces Lorenza pudo hablar con lengua de animal. Y con ella sigue hablando hasta ahora."²¹

En la óptica animista, el hombre puede convertirse en animal o visceversa -algo muy común en los cuentos de hadas y en la mitología en general. En los cuentos de Garro hay dos ejemplos: éste, en el que Lorenza cobra algunas características de animal -la lengua de conejo- y "El día que fuimos perros", donde las niñas cobran todas las características caninas. Sin embargo, Garro trasciende este animismo infantil para mostrar un aspecto filosófico más profundo.

El conejo ha sido desde hace siglos símbolo de procreación y fertilidad. Por lo mismo, los hebreos lo consideraban un animal inmundo, conjunción de lujuria y fecundidad, además de ser representación de un elemento definitivamente femenino.

¹⁹ Elena Garro. La semana de colores. p. 101.

²⁰ Elena Garro. La semana de colores. p. 101.

²¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 101.

La liebre es también alegoría de ligereza, soledad y timidez. Los germanos incluso le atribúan a este animal la virtud de señalar el peligro y de ser portador de alegría y felicidad.²²

Para los aztecas, los conejos eran pequeños dioses sonrientes de la embriaguez: "Entre los dioses de la fertilidad hay que contar a los "Cuatrocientos Conejos" (Centzon Totochtin), pequeños dioses de las cosechas, de la bebida fermentada, oclli, y de la embriaguez (...)"²³ Estos dioses de las cosechas eran considerados innumerables y por eso se les llamaba los "Cuatrocientos Conejos." De cualquier manera, se les relacionaba con una vida de abundancia y ocio. De igual manera, el conejo era uno de los tantos símbolos -como el jaguar y la caña- con el que los aztecas designaban sus días. En esta cosmogonía - donde colores, días, símbolos, animales y destinos se conjugaban sin cesar-, el sur estaba representado por conejos, que además eran "portadores" de años indiferentemente buenos o malos pues, se decía, imitaban al conejo, saltando tanto de un lado como de otro. A su vez, el conejo estaba relacionado con la luna y las deidades femeninas, concepción que recuerda la hebrea.

Dentro de los mitos aztecas, la liebre es un personaje importante en la historia de la formación de los astros. Según la leyenda dos dioses se ofrecieron al fuego para formar el sol y la luna. El dios de la luna se acobarda en el último momento y vacila antes de arrojarse al brasero. Cuando el sacrificio está consumado, sol y luna brillan con la misma intensidad. Sin embargo, un dios que presencié la momentánea falta de valor de la luna arroja un conejo sobre la faz del astro para castigar la cobardía del dios lunar. Desde entonces el astro lleva esa mancha que menoscaba su claridad.²⁴

El conejo, -símbolo de alegría inconsciente, ocio, cobardía, fertilidad, ligereza, timidez- da lengua nueva a Lorenza, una lengua pequeña, frágil y de aliento corto.

En "El robo de Tiztla" el lector piensa, en primera instancia, que la brujería -matar a un conejo para devolverle la lengua a Lorenza- es parte de la misma mentira, hasta que la voz adulta ratifica el poder de la magia. El cuento acaba en un curioso contrapunto. La narración inicia con la descripción del temperamento silencioso de los tiztleños y cierra con el testimonio de la locuacidad animal de Lorenza. Nuevamente el poder de la palabra es el hilo conductor: hablar con lengua de animal puede referirse a la poca credibilidad que tienen las palabras de Lorenza. Es por su mentira que Julián la deja. La palabra es, entonces, un medio engañoso. En este contexto resulta lógico que la criada cambie de lengua, pues ha usado las palabras con otro sentido.

Existe otra simetría entre las dos partes del cuento. La mudez o la falta de palabra cierra las dos partes de la historia: la mudez de Evita en el pasado y la falta de palabra de Lorenza en el presente.

²² José Antonio Pérez-Rioja. Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada.

²³ Jaques Soustelle. El universo de los aztecas. p. 55.

²⁴ Jaques Soustelle. El universo de los aztecas. p. 107.

El final, como sucede en "El Duende", se abre a la incógnita. El lector puede estar tentado en creer que todo es producto de la imaginación hasta que lee la última línea, en la que la versión mágica se da como definitiva, incluso aquí avalada por una narradora ya adulta. Así, no cabe la lógica infantil como justificación de las cosas. Pero si bien se descubre el verdadero móvil del robo se desconoce la razón del cambio de voz en Lorenza. Eva asegura que la lengua de conejo es demasiado corta y por eso a la criada "apenas le alcanzaba para hablar suspirando."²⁵ ¿A qué puede estarse refiriendo Eva? En primera instancia, podría interpretarse como que, más que la lengua le quede chica a Lorenza, la boca le quede grande; es decir, que diga más de lo que debe. Una lectura así haría del final casi una moraleja en la que se castiga al hablador. En esta interpretación, resulta entendible que Lorenza suspire, entre otras cosas, por un amor perdido.

Sin embargo, el final también puede hacer referencia a la preeminencia de la magia en un mundo adulto. El poder real del hechizo provoca un giro inesperado en la última línea, y a la vez crea una imagen poética que le da aliento a la palabra mágica.

Es interesante que el cuento termine con este testimonio. Hay que recordar que la narración inicia con la presentación del pueblo, después prosigue con la descripción de los hechos y acaba con una confesión extemporánea, sin que el lector sepa realmente qué es lo que impulsa a Eva a revelar la verdad después de tantos años. Quizá es una forma de no cargar con "los pecados del otro", tal como sucede en el cuento "El árbol". O quizá esta revelación atestigüe un hecho aún más maravilloso que un supuesto robo encabezado por demonios: el peso de una mentira revertido gracias al poder misterioso de la palabra, que es -más que voz- honor, carácter, personalidad y destino del hombre.

²⁵ Elena Garro. La semana de colores. p. 101.

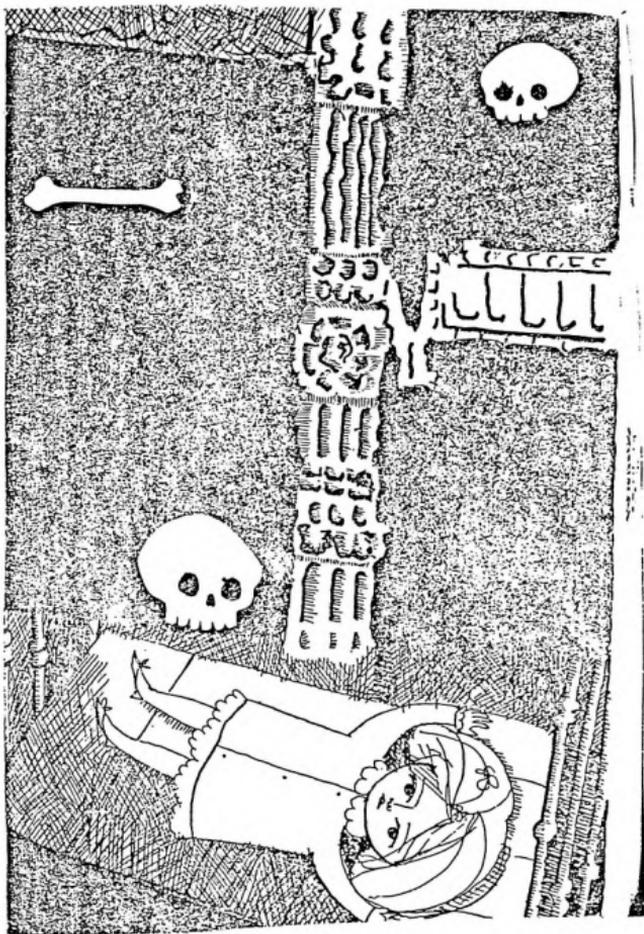


Ilustración de Leticia Tarrago para el cuento "El Duende" en la primera edición del volumen.

4.5. "El Duende"

Éste es, junto con "Antes de la Guerra de Troya", el cuento más universal del "ciclo infantil" garriano. "El Duende" puede suceder en cualquier lugar del mundo, en cualquier espacio y tiempo, puede ser incluso memoria de cualquiera de nuestras infancias.

Desde el título, Garro anuncia la intromisión del universo mágico -plagado de seres fantásticos- en un terreno aparentemente real. El lector espera con ansia, a lo largo de la narración, el momento en que el Duende haga su aparición. Sin embargo, lo que se descubre en el transcurrir de la historia es que la existencia o no de este personaje es menos importante que la preeminencia del complejo mundo que le da validez: la imaginación infantil.

Garro abre el cuento de manera contradictoria y contrastante:

"A las tres de la tarde el sol se detenía en la mitad del cielo. El silencio podía estallar en cualquier instante y el jardín podía caer en mil pedazos."¹ Un silencio ruidoso y un jardín quebradizo introducen a un nuevo orden de manera tan eficaz como el "érase que se era" o "había una vez." Aquí el universo entero está suspendido en una quietud que amenaza con desquebrajarse. La historia se inicia en una atmósfera ya común en Garro: el paralelismo, el juego de espejos, el reflejo. Las dos hermanas se mecen lentamente en hamacas paralelas, personificadas con animismo infantil:

"El ir y venir de las hamacas columpiaba a la tarde con un ruido de reatas secas."² El tiempo, irreal, casi detenido, avanza a otra velocidad, aquélla de un mundo simultáneo. La atmósfera es caliente y el vapor del agua en las losetas hace lo que el calor hace en el desierto: favorece las ilusiones ópticas, desdibuja los límites, alimenta la imaginación.

Por primera vez dentro de los cuentos del ciclo infantil descubrimos una voz narrativa desconocida, la visión de un tercero narrando desde fuera, desde otro punto cercano, con un misterioso conocimiento más allá de lo racional. El narrador sabe el itinerario de la muerte sin que parezca sorprenderle; conoce y traduce el pensamiento de las niñas y ha visto al Duende.

Dentro de ese espacio, donde el tiempo -la tarde detenida sobre el cielo- tiene características físicas, el aire se estaciona como si fuera sólido y se personifica a la

¹ Elena Garro. [La semana de colores](#). p. 103.

² Elena Garro. [La semana de colores](#). p. 103.

muerte como parte del atardecer³: "Todos los días a esa hora la muerte las rondaba: se detenía sobre las ramas y desde allí las miraba."⁴

La muerte se cuelga de las ramas. Curiosamente, el árbol-oasis es tan dual como el árbol bíblico que guarda los secretos sobre la vida y la muerte. Como han señalado Castillo del Valle y Valdez Montaño⁵, en este momento mágico del día la muerte se coloca encima de la vida.

Esta perspectiva que tiene la muerte desde lo alto subraya la sensación de ser observado, sensación que es constante durante la historia: la muerte observa a las dos hermanas, una se observa a la otra, los padres observan a Leli y finalmente, Estrellita y el Duende observan a todos, también desde el tejado, desde lo alto, como la muerte misma -muerte que permea todo el texto como si fuera una especie de personaje al que las niñas no tardarán en descubrir algún día.

Sin que necesitemos saber la edad definida de las protagonistas, sabemos que para Leli y Eva dejar de existir es ya una curiosidad creciente que comienza a tener un significado más o menos concreto. Y va a ser esta conciencia sobre la finitud de la vida la que las "humanice". Si al inicio del cuento se describe a Eva como un ser casi ideal, inmaterial, después de la experiencia de "muerte" la niña cobra peso y cuerpo; pierde su ligereza y se contamina de la materialidad grosera de la que están hechos el resto de los mortales. La hermana dejará de ser especial a los ojos de Leli. Eva - que ha alabado la ventaja de no tener cuerpo en el Otro Mundo y que inclusive parecería gozar de esta característica en un inicio- es castigada, al final del cuento, con la "maldición" de este mundo: la corporeidad.

El narrador hace hincapié sobre la importancia del cuerpo a través del cabello: al Otro Mundo no había manera de llevarse un mechón "para recordar de qué color habíamos sido."⁶ Este color en el conjunto de la obra garricana empieza a volverse una obsesión que simboliza la no-pertenencia.

Mientras Eva insiste en imágenes de inmaterialidad -la luz que emana de las manos de Jesucristo- Leli contrasta el discurso de su hermana con su propia experiencia: de los dedos sólo ha visto salir sangre, en alguna ocasión jugando con la navaja de su padre. Es curioso que no existan juguetes como tales en el mundo de Eva y Leli, mucho menos los objetos típicos con los que juegan las niñas. Aunque Leli es más reflexiva que Eva, su interés por la navaja de su padre marca una vocación a la aventura y al peligro.

Si bien el narrador pareciera leer los pensamientos de las niñas, de los adultos se limita a describir acciones, pues, después de todo, las personas mayores "nada

³ La mayoría de los cuentos se desarrolla a las tres de la tarde. Éste es usualmente un tiempo "muerto", la hora en que se detiene la vida en la provincia mexicana.

⁴ Elena Garro. La semana de colores. p. 103.

⁵ Arcelia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaño. El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas.

⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 104.

entienden”, como se reiterará más adelante. Al mismo tiempo, el narrador esconde, él mismo, a un niño, a veces alter ego de Leli, otras de Eva o Estrellita o simplemente una conciencia infantil invisible pero siempre presente.

Aunque la fantasía las envuelve por igual, el narrador deja ver la diferencia que distancia a las hermanas. Leli sabe que Eva pertenece a otro orden. Sólo ella es amiga del Duende del jardín: “Era una aliada poderosa y la única liga que Leli poseía entre este mundo y el mundo tenebroso que la esperaba.” Ese otro mundo es la muerte, que la niña imagina como un pozo negro por el que caerá toda su familia por los siglos de los siglos: “Y nunca se encontrarían porque todos caerían en diferentes horas. Sólo Eva se quedaría flotando en el jardín, mirando con sus ojos amarillos...”⁷

No sólo impresiona esta descripción por retratar la muerte como un eterno estado de angustia, sino por plantear la idea de la inmortalidad de Eva quien, desde la salida del pozo –de nuevo una visión panorámica-, observa con frialdad imperturbable cómo se cumple el destino. La apreciación de Leli no se limita a la de cualquier hermana menor que reconoce la superioridad del primogénito, sino que va más allá, considerándola *diferente*. Fuera de las leyes del mundo físico, la dota de los mismos privilegios y poderes que cualquier habitante de la imaginación: el Duende, la Muerte o Dios.

La mirada amarilla de Eva la emparenta con otros personajes de Garro, todos seres inquietantes. El General Rosas de Los recuerdos del porvenir tiene los mismos ojos, pero plagados de tigres, y el tío Boni, en “Nuestras vidas son los ríos” mira a través de una pupila descolorida y desencantada. Sería interesante profundizar en una interpretación sobre los colores en este volumen de cuentos, ya que, por lo menos, resultan intencionales en la historia que le da título.⁸ Por lo pronto podemos aventurar una asociación entre esa mirada incolora y una cierta distancia ante esta vida o una especie de premonición sobre la otra.

El narrador establece que Eva y Leli suelen pasar horas en el jardín, conversando sobre ese Otro Mundo, con un sentido de humor que encierra verdades contundentes. Eva minimiza los miedos de su hermana, considerando todo tipo de ventajas:

“Sí, y [como en el otro mundo] no tenemos cuerpo no sudamos”.¹⁰ Pero esta imagen de un ser que no suda también perturba. Como lo mencionan Castillo del Valle y Valdez Montañón, el sudor es síntoma de vida. No sudar es morir.

Nada de esto detiene a Eva, constante fuente de interpretaciones que subvierten el mundo de los adultos. Para ella el mundo infantil es un caleidoscopio donde todo cambia de forma y color para volverse inusual y mágico.

⁷ Elena Garro. La semana de colores. p. 104.

⁸ Elena Garro. La semana de colores. p. 104.

⁹ Hay que recordar que en el cuento “La semana de colores” el martes es amarillo y está relacionado con la avaricia como defecto y la abstinencia como virtud.

¹⁰ Elena Garro. La semana de colores. p. 104.

Eva asegura que en las manos tiene luz porque lo ha visto en las imágenes de Cristo. En este sentido el mundo infantil no funciona por metáforas. Lo que se ve es lo que es. Sin embargo, la imaginación de la niña no hace la reducción contraria -considerar lo que es sólo lo que ve. Por eso para las dos hermanas no existe diferencia entre religión, magia e imaginación.

Ante esta visión del mundo, las pretensiones de "realidad" del adulto resultan ingenuas, ridículas. Las niñas compadecen a su padre por sentirse dueño "de todo", inclusive del jardín, donde -ellas lo saben- el único dueño es el Duende. Elena Garro ironiza con gran sentido del humor y en boca de sus niñas la frágil seguridad del mundo convencional. Las hermanas, como la autora, saben que nada es como los mayores lo entienden. El adulto se convierte, entonces, en un huérfano al que de repente se le ha negado el acceso a un paraíso perdido. La madurez es, por tanto, la parálisis completa de la imaginación, el estado del hombre más lejano a la perfección de un mundo mítico y atávico.

No es de extrañar que en la obra de Garro los únicos adultos que se salven de esta petrificación del entendimiento sean locos. Recordemos a Juan Cariño, el loco del pueblo en Los recuerdos del porvenir. A pesar de su "locura" es el único personaje que habla con la verdad. También se puede citar a las protagonistas de las piezas teatrales "La señora en su balcón" o "Andarse por las ramas", mujeres a las que se considera fuera de la "realidad" cuando son las únicas "despiertas" dentro de un mundo donde se ha perdido la capacidad para la sorpresa.

Al contrario de los adultos, Eva vive sus teorías sin necesidad de comprobación alguna, tal como establece Piaget que hace un pequeño antes de los siete años: a esta edad el niño afirma constantemente y no demuestra jamás.¹¹ Para Eva el mundo no se rige por la realidad sino por la probabilidad, y en su mundo basta que algo sea enunciable o imaginable para ser probable.

Eva es distinta, pertenece a otro orden, porque es aliada y puente entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Su mirada amarilla, su capacidad de flotar, sus constantes referencias a la belleza de la vida y a la inmaterialidad del otro mundo la cubren de un aureola encantada. Es diferente porque es temeraria: no le asusta la oscuridad ni la altura, no cree en la autoridad de los adultos. No sólo la cuestiona sino que se empeña en desacreditarla a la menor provocación, compadeciéndose constantemente ante la "ceguera" de los mayores. Eva es una líder nata y Leli cree en su superioridad porque su hermana parece controlar la magia. Sin embargo, es esa aparente superioridad lo que en realidad la hace mágica.

Leli, en cambio, es un personaje reflexivo. Es ella la que hace las preguntas realmente cruciales sobre la existencia, el miedo, la soledad, la separación y lo desconocido. Es ella la que tiene mayor contacto con la realidad; es ella la que vive cotejando las versiones fantásticas de la hermana y las racionales de sus padres. Y aunque admira

¹¹ Jean Piaget. Seis estudios de psicología.

la valentía de Eva es ella, en este cuento, la que pone en movimiento las cosas, la que desata la acción, la que trasgrede y prueba el fruto prohibido.

Esa tarde del cuento, Eva y Leli deciden jugar en el pozo de piedra que queda en medio del jardín, que es, como lo describe Esther Seligson: "el jardín de todos los olores, de todos los sabores, de todos los colores y todas las texturas, de todos los sonidos y todos los silencios. Un jardín nada inocente (...) sino boscoso, poblado de delicias y de horrores, intenso, prolífico, extensivo. Porque lo paradisíaco no es sólo lo bello y lo bueno, lo puro, la paz y el sosiego; está también lo monstruoso, la crueldad, lo amorfo, el desconuelo y el Ángel de la Muerte."¹²

El jardín es escenario de vida y muerte y, en este caso, de renacimiento. Es también símbolo femenino, lugar de encuentros y confesiones. Así, el narrador establece dos atmósferas completamente diferentes: en contraste con el corredor de la casa que hierve a pesar de los cuidados de Rutilio, existe un pozo húmedo, lejano a la casa, silencioso y lleno de vegetación. Un lugar mágico habitado por mujeres plateadas y pájaros dorados, que simbolizan, dentro de la literatura garricana, la fantasía, la inocencia, un estado de gracia. Este lugar secreto remite inmediatamente a un símbolo mágico por antonomasia en los cuentos infantiles. En el fondo del pozo el agua no es la misma, sino que viene de ríos que bañan otros mundos y guarda los misterios de la vida, de otras vidas. Paradójicamente es también por un pozo que Leli imagina la caída hacia la muerte.

La imagen del tiempo detenido se subraya cuando el narrador vuelve en este punto al momento inicial en el que Rutilio, el criado, sigue regando las losetas y el reloj de la iglesia continúa marcando la misma hora. Como sucede en muchos cuentos de hadas -"La Bella Durmiente", por ejemplo-, aquí todo se paraliza y las acciones "rebotan" contra las piedras y los sólidos ladrillos de la iglesia, que es sólo un punto de ubicación geográfica -el único saliente del pueblo-, la aguja en el cielo donde se engancha el tiempo ajeno.

Esa tarde paralizada y ardiente estaba "predestinada a lo que sucedió después."¹¹ Como si se anunciara un castigo o una maldición -muy acorde con el lenguaje habitual de los cuentos de hadas- el lector descubrirá que en realidad la predestinación se refiere a una "condena" común a cualquier ser humano: la pérdida de la infancia, el desencanto ante la vida, la presencia de la muerte.

El narrador subraya la peculiaridad de esa tarde porque va a ser en el paraíso que se subvierte el orden. Perdida en el jardín, entre las mismas hojas verdes de siempre, Leli descubre una desconocida. Es un momento privilegiado: la niña ha cobrado súbitamente conciencia de la Otredad, de la diferencia. La mirada de Leli está ya lista para ver más allá, para la separación, para desprenderse definitivamente de la simbiosis fraternal. La maduración y el crecimiento se han iniciado incluso antes de la trasgresión final.

¹² Esther Seligson apud Arcelia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaño. El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas. pp. 158-159.

¹³ Elena Garro. La semana de colores. p. 105.

Leli, por esta vez Lillith -elemento demoníaco del principio femenino-, independiente y autodeterminada, ha hecho el descubrimiento antes que Eva. Esta distorsión del orden normal en la relación entre hermanas, sin embargo, tiene un precio. Y Leli paga por descubrirlo.

La niña corta una de las hojas recién halladas, se la mete a la boca y la saborea, contraviniendo todas las prohibiciones paternas, bajo el poderoso argumento que Eva siempre daba para evadir las órdenes de Antonio: el Duende, amigo y dueño verdadero del jardín, había quitado cualquier atisbo de veneno de las plantas y podían comerlas a voluntad.

Hay una innegable referencia bíblica: comer el fruto prohibido por una autoridad divina -los padres- abre el conocimiento a la muerte figurada, al final de la infancia y a la realidad adulta. Leli -como la Eva bíblica- descubrirá que está desnuda, indefensa ante este orden de cosas. Ambas -Leli niña y la Eva bíblica- son tentadas y tentadoras, ninguna, como marcan Castillo del Valle y Valdez Montaña, asume su culpabilidad.

En este sentido, la estructura de la historia corresponde a la del cuento tal y como lo define Propp. En los cuentos fantásticos "las prohibiciones son siempre *transgredidas*, mientras que las *proposiciones péfidas* son siempre *aceptadas* y ejecutadas."¹⁴ La desobediencia hacia los padres es un pre-requisito para la traición. En este caso, tal como Adán y Eva, Leli y Eva pecan de orgullo, creyendo saber más que la autoridad -divina- paterna. Cometen, los cuatro, el gran pecado de la autodeterminación.

El resultado es previsible: cuando Leli siente en la lengua el sabor punzante de la hoja se deja llevar por el desengaño y la venganza. Eva no conoce el jardín y las plantas siguen siendo -como lo advertía su padre- peligrosas y desconocidas. La existencia del Duende y la superioridad de Eva caen por tierra. Garro, como Freud, también desmitifica la inocencia infantil. El lector nunca sabe si en realidad Eva calcula el daño que sus mentiras provocan en su hermana. Sin embargo, lo que diferencia al mundo infantil del adulto es que lo que mueve a Leli no es cobrarse el engaño de la hermana mediante una muy rudimentaria Ley del Talión. La lógica y la consecuente acción de la niña se centran en el miedo al abandono, a la soledad, a tener que caer por el pozo sin "su otra mitad". Entonces, Leli decide llevarse a su hermana, compartir la comida como una forma de comunión y de muerte. Y como sucede con Cain y Abel, la muerte fratricida las expulsará del estado de gracia.

Es curioso que, al sentirse envenenada, lo primero que Leli recuerde sea uno de los cuentos de Las mil y una noches -en una intertextualidad común en Garro y que además hace referencia al nivel cultural de las niñas-, donde un negro envenena a las favoritas del rey que le son infieles. El elemento de traición es fundamental no sólo en las acciones de las protagonistas sino en sus referencias culturales.

¹⁴ Vladimir Propp. Morfología del cuento. p. 44.

La traición está, sin embargo, suavizada por el atenuante de la intención final: la compañía en la muerte. Se trata, de cualquier manera, de una traición mutua que Eva no entiende. La niña no capta el significado que Leli dará después a su eterna predicación sobre el otro mundo. Las hermanas se desilusionan una de la otra porque ante sus ojos ambas cobran una dimensión extremadamente humana.

Garro describe este momento con una hermosa metáfora de separación: "Tenían horas diferentes. Estaban en distintos espacios y cada segundo que pasaba sus tiempos se separaban más y más. Los lazos que la ataban a Evita se soltaban y caían sin ruido sobre la hierba."¹⁵

El tiempo de Garro, el tiempo de sus protagonistas, es casi una característica personal, una posesión tan distintiva como una huella digital. Los tiempos de cada personaje, cada uno los conoce. Y en ese momento, las voces de personaje y narrador se confunden en un instante iluminado: "Siempre son cosas minúsculas las que determinan las catástrofes."¹⁶ Un simple objeto -una hoja- es responsable por la separación de las hermanas. Aquí, la lógica infantil es contundente y entiende al mundo como un entramado de instantes, de insignificancias que, sumadas, componen la vida y encaminan irremediabilmente hacia la muerte.

Leli cruza la línea divisoria que contiene a las catástrofes y contempla rápida y firmemente la idea de matar a su hermana. Y, en su visión, esta muerte estaría justificadísima: mataría para evitar la soledad.

La voz del narrador omnipresente que traduce el pensamiento de Leli se despegas de ella en el momento de su supuesta muerte, en un recurso estilístico efectivísimo. Pareciera como si el alma de la niña saliera del cuerpo para continuar narrando desde afuera. Esta distancia narrativa subraya no sólo la sensación de dejar de ser, sino de pasar a otra dimensión, entrar en ese otro mundo que el cuento ha ido prometiendo.

Ambas hermanas caen en un profundo sueño. Bruno Bettelheim menciona que muchos héroes de los cuentos de hadas, en determinados momentos de su vida "caen en un profundo sopor, o son resucitados. Todo despertar o renacer simboliza la consecución de un estadio superior de madurez y comprensión."¹⁷ En este caso, Leli despierta a la comprensión del mundo adulto.

Por supuesto, Garro hace alarde de humor cuando el lector descubre, como Leli, que sigue en el mismo mundo y que su maravillosa experiencia no ha terminado sino en una desagradable intoxicación.

Leli despierta, de manera decepcionante, en la misma dimensión moralista de los adultos que la miran escandalizados. Ella, por su parte, contempla a su madre que, "como siempre no entendía nada."¹⁸

¹⁵ Elena Garro. La semana de colores. p. 106.

¹⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 106.

¹⁷ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 300.

¹⁸ Elena Garro. La semana de colores. p. 107.

Es interesante la descripción intencionalmente idéntica del momento de "revelación" sobre el "homicidio" de Leli: la reacción de Eva al sentirse envenenada es exacta a la de la madre al descubrir el propósito de la protagonista. Ambas abren la boca, sacan la punta de la lengua, abren los ojos, pasan del estupor al espanto, califican a Leli como "mala", huyen y, ya a lo lejos, ratifican su sentencia: "mala".

Las hermanas entran al mundo de la moral, y este proceso también incluye enfrentarse a la soledad. Eva repentinamente toma bando con los adultos y se comporta como uno de ellos: se abraza a la madre y llora. El narrador confirma las distancias: "Volvían a ser distintas, pero de distinta manera."¹⁹

El personaje de la madre aparece fugazmente en representación de la moral adulta. El padre, más cercano e ingenuo, encarna la autoridad humanizada. Ambos miran a su hija asustados.

La escena es de una gran comicidad. En medio del estupor ante la confesión de Leli -la aceptación abierta de haber querido matar a la hermana- llega el hermano disparando una pistola imaginaria, como símbolo del único concepto occidental que tiene la palabra "muerte". En el mundo real, matar es sinónimo de asesinar. Sin embargo, nadie se escandaliza con la actitud de Antoñito. Jugar a matar es permisible y esto ahonda la contradicción. Mientras la muerte en el juego del niño resulta completamente inútil y descontextualizada, la planeada por Leli tiene todo un trasfondo existencial, un móvil justificado por el miedo a la soledad y a lo desconocido.

Ni siquiera los criados logran entender la moral verdadera -de hecho, la amoralidad- de las cosas. Candelaria califica la terrible travesura de Leli con los parciales ojos de un adulto. Cuando Leli lee la reprobación en la mirada de la criada y de Rutilio -mirada que implica un juicio de valor- éstos dejan de pertenecer a su mundo, dejan de ser interesantes para la niña: "Ya no te interesaban sus consejos: siempre eran los mismos."²⁰ Candelaria pasa a ser parte del mundo previsible. La voz de la criada -fiel termómetro de las relaciones entre la niñas y el mundo-, tal como la voz de Elisa en "Antes de la Guerra de Troya", se vuelve plana, se convierte en una cansada letanía; las palabras se gastan y desgastan en un no decir nada nuevo.

Después de la "muerte", el mundo se vuelve aburrido, pierde la magia y sus sabores. Incluso el consomé sólo sabe "a trapo mojado". Ante una moralidad adulta que se le ha impuesto, la niña pierde la fantasía: las garzas que solía ver en las manchas de humedad de las paredes desaparecen de su cuarto. Las cosas carecen de volumen y de sus múltiples significados.

¹⁹ Elena Garro. La semana de colores. p. 107.

²⁰ Elena Garro. La semana de colores. p. 108.

Mientras tanto, el narrador -como si se tratara nuevamente de una visión cinematográfica- establece en una especie de "sonido en off" las risas de Eva y los continuos disparos imaginarios del hermano.

En ese momento de repentina soledad, entra al cuarto la hermana menor, Estrellita. Siempre callada, como un "idolito dorado"²¹, pareciera como si "su familia y sus crímenes le dieran mucha vergüenza."²² Irónicamente la más pequeña es la única que observa de lleno a sus dos hermanas y entiende las implicaciones de sus actos. Pareciera como si sólo ella fuera capaz de tener una visión en perspectiva. Estrellita es dueña de un don muy raro en los personajes de Garro: observa y calla. Mira la vida con sensatez. Pequeña, parsimoniosa, rubia y dorada, extrañamente impávida, Estrellita comparte la sentencia de Eva sobre la innegable ignorancia de los adultos. Esta sabiduría que le parece dada connaturalmente por su aspecto físico, la acerca a Leli:

-¿Te gustó matarla? -preguntó sin cambiar de voz ni de actitud.
-No... no me gustó... o tal vez sí. (...)
-¿Entonces, por qué la mataste?
-Porque quería que se muriera conmigo.
-¡Ah!²³

Lo que Estrellita entiende -y que no entiende el mundo adulto- es que realmente no hay distancia entre la intención y la acción. Para la niña el hecho de que Leli haya tenido el propósito de matar a Eva consuma el acto. La lógica de la pequeña corresponde a un pensamiento mágico en el que basta desear algo para que pueda cumplirse. Esta lógica remite a otra referencia bíblica, en la cual se establece el poder avasallador del pensamiento sobre la acción misma: así, siguiendo el precepto cristiano, se comete adulterio simplemente por desear a la mujer ajena.²⁴

Leli, en su conocida costumbre de cotejar teoría y práctica, busca una nueva aliada:

"-Estrellita, dime ¿tú has visto alguna vez al Duende?
-¿Qué duende?
-El del jardín.
-No. Yo estoy en los tejados.
-¿Y desde allí no ves al Duende?
-No. Desde allí sólo te veo a ti y veo a Eva.
-¿Siempre nos ves?
-Siempre."²⁵

²¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 108.

²² Elena Garro. La semana de colores. p. 107.

²³ Elena Garro. La semana de colores. p. 109.

²⁴ Dios habla hoy. La Biblia. Mateo 5, 27-28: "Ustedes han oído que antes se dijo: 'No cometas adulterio.' Pero yo les digo que cualquiera que mira con deseo a una mujer ya cometió adulterio con ella en su corazón."

²⁵ Elena Garro. La semana de colores. pp. 108-109.

El diálogo entre Estrellita y Leli resulta sutilmente perturbador. La pequeña niega conocer al duende, pero establece el hecho de su permanente y silenciosa vigilancia sobre las hermanas: no hay nada que Estrellita no vea.

Leli hace la pregunta bajo la aceptación de que sólo las conciencias puras pueden "ver" el lado mágico de las cosas. Leli y Eva sólo hablan sobre el Duende, pero en realidad nunca lo han visto, o por lo menos no lo ven ya. Se han alejado de lo "maravilloso" para acercarse a lo simplemente real. Están en el proceso de "humanizarse". Estrellita, por su lado, permanece incólume y, en el giro inesperado al cierre del cuento, se erige como la heroína indiscutible.

"El Duende" tiene la estructura del cuento infantil clásico, donde tres hermanos ponen a prueba la entereza de su corazón -valentía, lealtad, honestidad- siendo siempre el menor quien vence, casi siempre con la ayuda de un objeto mágico. Como menciona Bruno Bettelheim, el número tres de los cuentos "parece referirse a menudo a lo que el psicoanálisis considera como los tres aspectos de la mente: el yo, y super-yo."²⁶ Aún más, el hermano menor es el que vence porque en "la mente infantil 'dos' encarna, normalmente, a los padres y 'tres' al niño en relación con ellos, pero no con sus hermanos. Por esta razón, sea cual sea la posición del niño entre los hermanos, el número tres se refiere, siempre, a sí mismo."²⁷ La superioridad del hermano menor colma la sed de justicia infantil: la victoria del más débil.

Después de la "muerte", los días pasan sin que las hermanas se dirijan la palabra. Estrellita, en su constante vigilancia, presencia la ruina del jardín como reflejo de la distante relación entre las hermanas mayores. Se ha dicho²⁸ que "El Duende" muestra el proceso de deterioro de las relaciones de cariño fraternal entre las niñas a medida que éstas van aproximándose a la edad de la razón. Sin embargo, la lectura puede ser más profunda. "El Duende" toca el tema de la pérdida y "restauración" de la confianza; trata sobre la orfandad adulta y sobre la seguridad que da la fantasía.

Y es ese sentimiento de pertenencia y seguridad lo que impulsa la reconciliación entre hermanas. En silencio desde sus hamacas, Eva y Leli ven florecer el jardín por un instante, como un prometido perdón. Sin embargo, el polvo vuelve a cubrir la vegetación hasta que Eva decide olvidar todo de la manera más simplista: mira a su hermana con una sonrisa maliciosa y, por fin, le habla. La palabra, de nuevo, conjura el maleficio. La culpa es del Duende, dice Eva, por haber envenenado las plantas. Leli acepta la disculpa de su hermana sin más explicación. Desde el tejado, Estrellita, antes imposible, no cabe de indignación: Eva es una mentirosa y Leli una matona. En la "justicia" infantil el engaño es una falta intolerable. En realidad se trata de un engaño patente porque, al lado de Estrellita, observando en silencio la absurda reconciliación de las hermanas, se sienta el Duende.

²⁶ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. p. 147.

²⁷ Bruno Bettelheim. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. pp. 150-151.

²⁸ Luzelena Gutiérrez de Velazco. "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro" in Nora Pasternac, et. al. (compiladoras) Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas, p. 120.

Para la pequeña éste es un falso perdón que termina reduciéndose a un lazo de dependiente necesidad: Eva y Leli no resisten estar solas y son capaces de sacrificar todo -la confianza y la verdad- por la compañía, al grado de manipular la fantasía al servicio de la conveniencia. La imaginación cambia de connotación: de ser un proceso espontáneo y natural se convierte en un conjuro ficticio y trabajado. El "hacer de cuenta" de los niños toma su sentido más estricto. Las hermanas hacen de cuenta que no pasó nada con un gran esfuerzo de voluntades y -en un resquicio de animismo- la emoción de la reconciliación es tan violenta "que llegó a los tejados".²⁹

El narrador hace participe a Estrellita de ese resucitar mágico de las hermanas: "Estrellita oyó que para Leli se había levantado un canto de pájaros."³⁰ El jardín florece y cantan las aves, nuevamente símbolo de la alegría, marco de la llegada de esa especie de hijas pródigas al paraíso perdido.

En este momento el narrador parece cambiar de bando: de leer los pensamientos y de cierta manera justificar el crimen de Leli pasa a interpretar las emociones y los razonamientos de Estrellita, calificando a Leli de tonta. Estrellita -dice el narrador- presencia el "esplendor de aquel amor" asqueada. La pequeña, que ha entendido la esencia del crimen, no ha sido capaz de perdonar la necesidad simbiótica de las hermanas. Al igual que en el cuento "Antes de la Guerra de Troya", en el que las niñas entran al mundo del cariño adulto, Eva y Leli descubren el dolor que implica querer y el esfuerzo que implica el perdón. Si en el mundo infantil éste requiere complicidad, en el adulto exige compasión.

Para Estrellita, en cambio, nada basado en la mentira puede justificarse. Si los adultos se escandalizan ante el acto de matar, Estrellita se indigna ante el hecho de mentir. Piaget establece que a determinada edad "(...) los pequeños afirman que mentir no tiene nada de 'feo' cuando uno se dirige a los amigos y que sólo la mentira dirigida a los mayores es condenable, ya que son ellos los que la prohíben. Pero luego, y esto es más importante, se imaginan que una mentira es tanto más fea cuanto más la falsa afirmación se aleja de la realidad, y ello independientemente de las intenciones en juego."³¹

Es muy interesante lo que dice Piaget al respecto de la mentira en niños mayores, quienes ya experimentan el respeto mutuo y para quienes los sentimientos de moralidad tienen un poco más de autonomía del mundo adulto. En esta etapa -en la que seguramente se encuentran Eva y Leli- se desarrolla un compañerismo que convierte la mentira a un amigo en algo tan "feo" o incluso más que la del niño a un adulto.³² Hacer trampa es malo no sólo porque está prohibido, sino porque viola la camaradería.

Es curioso, continúa Piaget, cómo en el aspecto de justicia y castigo, los niños son sumamente rígidos: siempre les parece justo el castigo más duro, o por lo menos es lo que expresan sin tomar en cuenta la intencionalidad de la mentira.

²⁹ Elena Garro. La semana de colores. p. 110.

³⁰ Elena Garro. La semana de colores. p. 110.

³¹ Jean Piaget. Seis estudios de psicología. p. 60.

³² Jean Piaget. Seis estudios de psicología. p. 61.

En realidad a Estrellita no le escandaliza la mentira de Eva -seguramente no es la primera vez que la ha visto mentir-, sino el hecho de que, reconociendo todos abiertamente la mentira, la traten como verdad. Es esta violación del respeto entre iguales lo que ofende a Estrellita, que paradójicamente no está en edad -según los estudios de Piaget- para entenderlo.

En un orden trastocado, donde las verdades se toman como mentiras y las mentiras como verdades, sigue siendo una sorpresa la aparición del Duende. Con su presencia, el narrador da fe de un mundo mágico. En "El Duende" Elena Garro hace una justicia muy propia al declarar la victoria de lo imaginario sobre lo aparentemente real. Y entonces se consuma la paradoja. Cuando en un inicio Eva habla sobre la existencia del Duende, el lector lo toma como una mentira de la mente infantil. Al final, el lector sabe que Eva es una mentirosa precisamente por lo contrario, por no conocer al Duende. El lector se encuentra repentinamente -y sin darse cuenta- del lado de la autora, en el otro lado del espejo, ahí donde la gran verdad es lo que se considera fantástico.

La aparición del Duende al final del cuento no sólo representa un giro narrativo, sino que subraya la misma tradición mágica, según la cual los duendes sólo pueden ver las intenciones del humano y no la envoltura mortal. Es por ello que Estrellita es la única amiga de este personaje mitológico. El paso que han dado Leli y Eva a la adultez las aleja del Duende de manera irremediable. Las niñas "han entrado ya en el orden del padre, en las leyes donde se miente y se mata. Se han hecho dueñas del mal y la violencia; ya pueden ser adultas."³³

Aunque se dibuja como una aparición amigable, el Duende es en esencia una figura inquietante, pues -como bien observan Castillo del Valle y Valdez Montaño³⁴-, si éste es capaz de observar a las niñas sin ellas saberlo, puede hacer lo mismo con el lector y éste ignorarlo. En ese sentido -y siguiendo la lógica de María García³⁵- hay un público en "El Duende" -Estrellita y el lector- pero también podríamos decir que el Duende mismo resulta parte del escenario, observado finalmente por la impávida Muerte.

El cuento cerraría con un cierto tono de moraleja infantil si no fuera porque la figura del duende es -y ha sido desde siempre- una presencia perturbadora. Para los aztecas³⁶, por ejemplo, las entidades mágicas equivalentes a los duendes hacían daño y permeaban de violencia y muerte el ambiente donde vivían. Curiosamente en el cuento de Garro no es el Duende sino precisamente su ausencia la que desata las vivencias de muerte y violencia.

³³ Luzelena Gutiérrez de Velazco. "El regreso a la 'otra niña que fui' en la narrativa de Elena Garro" in Nora Pasternac, et. al. (compiladoras) Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas. p. 121.

³⁴ Arcelia Carolina Castillo del Valle y Luz María Valdez Montaño. El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas. p. 279.

³⁵ María García. La protagonista femenina y el uso del espacio en la cuentística de Rosario Castellanos, Elena Garro e Inés Arredondo. s.p.

³⁶ Joan Frances Marx. Aztec Imagery in the Narrative Works of Elena Garro: A Thematic Approach.

Sin embargo, lo más impactante de esta aparición final es -siguiendo a Todorov³⁷- la implicación de lo sobrenatural, porque esta condición significa una transgresión, siempre. Y nada más natural en Garro que la preeminencia de lo sobrenatural.

³⁷ Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica.

4.6. "Nuestras vidas son los ríos"

"Nuestras vidas son los ríos", último cuento del ciclo infantil y del volumen La semana de colores, está narrado enteramente en pasado. Esta obsesión nostálgica en la obra de Garro ya es conocida. Sin embargo, en "Nuestras vidas son los ríos" parece paradójico que la idea fija sea el futuro y la imposibilidad de contenerlo. No extraña que en este cuento sean personajes jóvenes -en específico Leli- quienes deseen sumergirse en el devenir del futuro sin atadura alguna.

La trama de "Nuestras vidas son los ríos" tiene una simpleza que recuerda el conflicto sin conflicto de Chejov: dos niñas de bruceos sobre un periódico se detienen ante la fotografía de un general mexicano fusilado por el gobierno, misma fotografía que dispara una reflexión sobre el devenir de la vida y su fluir constante hacia la muerte.

El cuento inicia con una secuencia casi cinematográfica -un recurso ya visto en "Antes de la Guerra de Troya" y "El día que fuimos perros"- de tal forma que el lector tiene la impresión de estar ante una película muda. El narrador -esa tercera voz desconocida que se introduce en "El Duende" y que encontramos aquí por segunda vez- va describiendo, en un efecto de alejamiento visual, un juego de imágenes que en un principio parecieran tener movimiento y que terminan siendo las fotografías congeladas de un fusilamiento, las escenas finales en la vida del general Rueda Quijano.

Se trata de varias fotografías, todas en secuencia. El narrador deja ver entre líneas su posición ante la fría realidad que retrata el periódico y describe cómo el general antes de ser fusilado "miró al mundo como un gato antes de desperezarse(...)". Mientras el campo visual con el que se narra la escena se va abriendo, la cámara fotográfica que capturó al general va acercándose cada vez más, captando primero a Rueda Quijano y a todo el cuerpo de fusilamiento, después sólo el general cayendo en la tierra, para finalmente llegar a ver sólo la cabeza, la sangre y la tierra, imagen que podría tomarse como una metáfora de la Revolución Mexicana: las ideas, la vida y el sustento.

Los pies de las fotografías comparten el tono subjetivo del narrador y mencionan la indolencia del general ante la muerte inminente, pero cierran de forma tajante y objetiva al establecer la edad del general: veintisiete años. Hasta este momento, el lector sabe poco de Rueda Quijano. Militar, se menciona que es un hombre más alto que los demás -recordemos que la altura es frecuente símbolo de superioridad moral en la obra garriana-, de ojos claros -característica constante que Garro da a sus

¹ Este cuento se publicó por primera vez en la revista La palabra y el hombre, número 25 de enero-marzo del '63, en Xalapa, México, y no se incluyó en la primera edición de La semana de colores, lo mismo que la historia "Era Mercurio", publicada por separado en la Revista Coatl de Guadalajara.

² Elena Garro. La semana de colores. p. 165.

personajes marcados por el destino- y hermosa dentadura -dato significativo porque denota juventud y una actitud burlesca y aburrída ante la vida.

Después de contemplar detenidamente las fotografías, el campo visual se abre para dejarnos ver a Leli y a Eva tiradas sobre el periódico. Las pequeñas, que como cualquier niño desconocen la noción de edad, intuyen, sin embargo, las implicaciones del "acto violento de morir". Paradójicamente, miran las imágenes, embelesadas. El sensual desapego con el que el general enfrenta la muerte las cautiva. La voz narrativa elimina con pericia la distancia entre el lector y las pequeñas, dejándonos ver la secuencia del fusilamiento a través de una mirada niña. Bajo esta lógica puramente infantil, el mismo narrador irá desnudando la esencia filosófica del texto.

Por eso, en el inicio, no le extraña encontrar ese tiempo paralelo que acompaña al general, invisible para el mundo, pero tan real para las niñas como los amigos imaginarios de la infancia:

"Muy cerca de sus ojos los fusiles y a sus espaldas un tiempo que los fotógrafos no habían registrado con sus cámaras, un tiempo sólo conocido de él."³

Ése es el tiempo de la muerte, de la miseria y de la gloria. Sólo los simples de corazón -niños, viejos, marginados y héroes- pueden verlo. Pero también en el cuento mismo subyace un tiempo paralelo, el infantil, lógico hasta la locura, flexible, nunca igual a sí mismo, mágico ante todo, donde los días son unidades espaciales más que temporales.

Existe en esta temporalidad un presente que se está haciendo constantemente pasado -idea central de Los recuerdos del porvenir. Esta sensación se subraya cuando el narrador compara la muerte de Alejandro -se supone que Alejandro Magno, quien también muere siendo un guerrero joven, víctima del paludismo- con la del general Rueda Quijano. Llama la atención la referencia a Alejandro, ya que muestra la inusual familiaridad de las niñas con la cultura occidental y la preeminencia de lo visual como medio de conocimiento. Es por esto que para Eva y Leli el periódico es constante fuente de comunicación con el mundo, tal como sucede en el cuento "El día que fuimos perros", en el que la foto de la esposa de Lenin también es excusa para hacer una reflexión sobre la muerte.

Sin embargo, más allá de lo inmediato, la imagen de Alejandro es en sí una invitación al cuestionamiento existencial. Su cabeza moribunda en los libros es un hecho pretérito; la cabeza ensangrentada del general en los periódicos retrata el presente que, contradictoriamente, es también pasado. El general había muerto la mañana anterior y las niñas ven su muerte recién sucedida como un presente en la tarde quieta del día siguiente. El cabello⁴ de Rueda Quijano -"quieto adentro de la tinta inmóvil"⁵ del

³ Elena Garro. La semana de colores. p. 166.

⁴ Elena Garro. La semana de colores. p. 166.

⁵ Tradicionalmente el cabello ha sido considerado como un símbolo de vida, por lo que el cabello inmóvil de Rueda Quijano -vida detenida- resulta una imagen contradictoria en sí misma.

⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 167.

diario- subraya un pretérito continuo, como si la vida fuera sólo eso, un presente inexistente, un futuro condicionado por el pasado inamovible.

Súbitamente, el periódico se vuelve viejo, amarillo y seco el mismo día de su impresión. El presente se convierte en un tiempo ficticio. Y lo que parece obvio -que el general nunca va a levantarse- toma bajo la mirada infantil un nuevo significado: la imagen del pasado en el periódico determina el futuro. La memoria congela el pretérito-presente aniquilando cualquier posibilidad de redención. Todo se vuelve memoria y por lo tanto irreal: "La tarde era una tarde de periódico igual a la mañana de las fotografías."⁷

Más adelante, en Los recuerdos del porvenir, Elena Garro volverá a usar al periódico como metáfora de los días, comparando la vida con un mural enorme de diarios viejos "en cuyas hojas se mezclan con grosería los crímenes, las bodas, los anuncios, todo revuelto, sin relieve, como hechos vaciados de sentido, fuera del tiempo, sin memoria."⁸

La muerte del general fotografiada en el periódico gana dramatismo en la medida que pierde intimidad.

"Nadie pensaba en la importancia de una fotografía, en su misterio. De alguna manera las personas quedaban apresadas para siempre. Así, las fotografías que para la mayoría de la gente eran banales, para ella eran un talismán al que asirse en el naufragio (...)"⁹

En este extracto de Reencuentro de personajes las fotografías funcionan como el amuleto de los cuentos infantiles, como ese objeto -generalmente un espejo o un pañuelo- que traduce los sentimientos o bienestar del protagonista al grado de deteriorarse mágicamente con su muerte o enfermedad. En Testimonios sobre Mariana, un personaje incluso descubre el desprecio de la amada a través de sus fotografías, en las que inexplicablemente se ha modificado la composición: "las hallé en posturas diferentes, supe que Mariana había cesado de confiar en mí o de quererme (...) No quiero que nadie sepa su desdén, escondo las fotografías de espaldas de Mariana..."¹⁰

De igual manera en "Nuestras vidas son los ríos" las fotografías tienen un poder intrínseco. Todo se detiene por causa de una imagen: la fotografía congela el instante de la muerte y lo eterna.

Resulta interesante equiparar el peso que le dan a la fotografía Garro en su obra, Clarice Lispector en "La pasión según G.H." y Julio Cortázar en "Algunos aspectos del cuento". En Garro la imagen de un hombre muerto no podrá modificarse nunca. La fotografía ha detenido el tiempo, paralizando la acción en una inmortalidad pesadillesca: el general se desangrará por la eternidad.¹¹

En la obra de Clarice Lispector, la fotografía congela un vacío silencioso:

⁷ Elena Garro. La semana de colores. p. 168.

⁸ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 74.

⁹ Elena Garro. Reencuentro de personajes. p. 248.

¹⁰ Elena Garro. Testimonios sobre Mariana. p. 82.

¹¹ Por otro lado, no deja de ser irónico que la imagen de un hombre muerto se convierta en una imagen de inmortalidad.

"Às vezes, olhando un instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia (...) un silêncio (...) eu via o misterio (...) na minha fotografia eu via O Misterio (...) é que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo."¹²

En Lispector la imagen líquida -el lago- es sinónimo de tiempo insondable. Agua-espejo en Clarice Lispector; en Elena Garro, agua en movimiento, el río de la vida. Lo que la autora brasileña encuentra en la fotografía no es el misterio de la muerte, sino el de la vida -que, en realidad, es uno mismo. La imagen resulta entonces la prueba de lo inacabado que es el ser humano, detenido en ese instante de "pre-climax" de "casi-ser"¹³.

Para Cortázar¹⁴, en cambio, una fotografía -como un cuento- es una ventana, una puerta, una bisagra abierta. Veríamos en ella casi un objeto paradójico: restringida, encerrada en los límites del papel, la fotografía es a la vez un espejo de posibilidades ilimitadas, puente a otra realidad más amplia, más sugerente, más móvil y más viva.

Tanto Garro como Lispector descubren en una fotografía -en un objeto espacial- el misterio del tiempo: la eternidad de un ahora permanente que se contrapone a la eternidad de un nunca-jamás. Y como Cortázar, Garro la usa como contraseña para entrar en una realidad paralela.

Así, las niñas de Garro, tumbadas frente a las fotografías de Rueda Quijano, encuentran un nuevo pretexto para asomarse al oculto sentido de la vida. Aunque todavía existe entre las hermanas cierta uniformidad de visión, en este cuento la simbiosis no es requisito indispensable para una incursión en la metafísica.

Eva conserva su característica predominante: la valentía, el impulso hacia la transgresión, a la acción antes que a la reflexión. Es ella la primera en constatar la irrevocabilidad de la muerte del general. Es ella quien propone una visión gloriosa y grandilocuente de un Más Allá desde donde bajan ángeles vengadores que rescatan, espada en mano, al militar fusilado. Es ella la eterna rebelde que desafía al gobierno y lo califica de "peligroso". Es ella la que -como sucede en "El Duende"- conoce tanto las ventajas de morir y no tener cuerpo, como las desventajas de reencarnar sin poder conservar el mismo cabello ni los mismos ojos -trazos físicos que resumen vida, destino y carácter de los personajes garrianos. Es ella la que intuye que volver a nacer no es solución ante la muerte, porque morir implica un cambio y una pérdida, siempre.

Aun así, en este cuento Eva se reduce a una sombra, casi un producto de la imaginación infantil. Llama la atención que en este relato los adultos sólo se dirijan a Leli y no se vuelva a saber nada de su hermana.

Por su parte, Leli -áster ego de Garro- resulta la protagonista indiscutible de la historia. Reflexiva, valiente en un sentido más profundo y menos inmediato, es ella la que

¹² Clarice Lispector. *A Paixão Segundo G.H.* pp. 28-29.

¹³ Clarice Lispector. *A Paixão Segundo G.H.* p. 31.

¹⁴ Julio Cortázar. "Alguns aspectos do conto" in *Valise de Cronópio*.

experimenta el dolor de la no-pertenencia -de no ser hombre y no ser mexicano-, la que se enfrenta a la incertidumbre de la muerte y la que busca poner su destino a la altura de su vida.

Sin embargo, ambas niñas comparten, desde el inicio del cuento, una percepción aguda. Ambas tienen contacto con el sentido profundo de las cosas. Por eso, ante la imagen del general fusilado, no les cuesta entender con naturalidad y simpleza el peso de la eternidad:

"-Ya nunca se va a levantar -dijo Eva señalando la tierra del periódico.

- Nunca.

- Nunca. Nunca de los nuncas (...)"¹⁵

Esta repetición de la palabra "nunca" tiene la misma función que la repetición-hechizo de los nombres en "Antes de la Guerra de Troya". Vaciar de significado a la palabra, ahondar en el sentido absurdo y a la vez absoluto de una imposibilidad infinitamente repetida: la no-existencia. Porque a pesar de la continuidad de un tiempo paralelo, se mata para siempre en esta vida.

El peso verbal que Eva y Leli confieren a la palabra "nunca" es similar al que se da en el cuento "El árbol" de la chilena María Luisa Bombal, contemporánea de Garro y para quien lo imaginario también importaba más que lo aparentemente real. En esta historia, Bombal presenta a una mujer que descubre la fugacidad de la vida cuando cortan el árbol que oscurecía su recámara y su mediocre existencia:

" 'Siempre'. 'Nunca'... Y así pasan las horas, los días y los años. ¡Siempre! ¡Nunca! ¡La vida, la vida!"¹⁶

Ya Chejov sostenía que debajo de la superficie de toda vida corría otra más auténtica y más interesante. En este sentido, "Nuestras vidas son los ríos" resulta el cuento más "chejoviano" de Garro, ya que se empieza a descubrir ese significado profundo precisamente cuando termina la historia.

Se ha dicho¹⁷ que, para Chejov, lo importante en un cuento no son las ideas sino las imágenes, ya que una imagen verdadera lleva al pensamiento, mientras que un pensamiento no puede crear imágenes. Garro presenta en "Nuestras vidas son los ríos" imágenes que fluyen suavemente, subrayando la idea de que lo cotidiano está en realidad plétórico de vida y, por lo tanto, de muerte.

Las niñas parecen entenderlo y resumen el irremediable abismo que las separa del general Rueda Quijano en una sola imagen: "(...) ninguna mañana, ninguna tarde, volverían a oír su voz, ni a mirar sus pasos (...)"¹⁸

¹⁵ Elena Garro. La semana de colores. p. 166.

¹⁶ María Luisa Bombal. "El árbol" in Seymour, Menton. El cuento hispanoamericano. p. 351.

¹⁷ Boris Schnaiderman lo explica así en la introducción que hace de A dama do cachorrinho e outros contos, de Anton Tchekhov.

¹⁸ Elena Garro. La semana de colores. p. 168.

Garro da un peso simbólico a los pies y a los pasos en su obra: el camino, el trayecto, el movimiento se anulan con unos pasos interrumpidos por la muerte. Son también los pasos de Ceferino, el mozo del tío Boni, los que rompen el hechizo seductor de las fotografías. Más adelante, cuando Leli se descubre irremediamente diferente a Ceferino, mirará sus propios pies, dentro de huaraches, tal como están los pies del mozo, e imaginará la muerte como la no-existencia:

"Sus dedos eran de color de rosa y tan chicos como las plantas de los claveles antes de abrir, y un día no serían rosa y nadie nunca más los vería, ni siquiera ella misma."¹⁹

Ya en el cuento "Antes de la Guerra de Troya" las niñas se cuestionan la no-existencia, o mejor dicho, la pre-existencia. En "El Duende" juegan con la idea de la muerte. Sin embargo, es hasta aquí, en "Nuestras vidas son los ríos", que las hermanas unen los dos conceptos -el antes y después de la vida- para reconocer la irrevocabilidad de lo precedido.

La última e irónica frase del general ante el paredón -*Good bye*, despedida y desprecio, burla y acusación- se convierte en palabra mágica para las niñas, clave divina con la que se invoca al Más Allá, contraseña con la que Eva llama a los ángeles de espadas guerreras y vengadoras, para que bajen a recibir a uno de los suyos.

Ante la visión de un Más Allá glorioso, la casa entera se llena en el telón de la tarde quieta: los ángeles aparecen en legiones naranjas con sus espadas desenvainadas encima de los árboles. A su paso, la casa se vuelve "una piedrecita perdida en un gran llano."²⁰

Ésta no solamente resulta una bella imagen, sino una metáfora reincidente. El narrador también menciona que la muerte del general es como una piedra que cae en un estanque y, en sus ondas, llena el aire de tristeza. Garro no es la única en retomar la imagen de la piedra como símbolo de pequeñez y abandono. En las obras de Rulfo y Martín Luis Guzmán las piedras son sinónimo de soledad. Incluso la novelística de la Revolución equipara a la inercia del movimiento armado con una piedra rodando ladera abajo, fuera de control.

En este cuento de Garro -como sucede en "El día que fuimos perros", "El Duende", "El robo de Tiztla"- las niñas hacen constante referencia al Más Allá en una mezcla de múltiples versiones. Eva y Leli son en realidad un caldero de ideas sobre la muerte, un resumen de las posiciones más variadas, de las culturas más opuestas: al tiempo en que ángeles justicieros -imagen netamente cristiana- salvan al general, éste pasa al mundo de los guerreros con gran estrépito de espadas, como sucede con los héroes en la mitología griega o incluso en la azteca, en la que se determinaba la última morada por la forma de morir.

¹⁹ Elena Garro. La semana de colores. p. 170.

²⁰ Elena Garro. La semana de colores. p. 167.

Para los antiguos mexicanos, como subraya Octavio Paz en El laberinto de la soledad, la muerte "no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable."²¹

Así, la muerte para los antiguos mexicanos era un abanico de incontables posibilidades:

"(...) espacio y tiempo estaban ligados y formaban una unidad inseparable (...) Nacer un día cualquiera, era pertenecer a un espacio, a un tiempo, a un color y a un destino (...) En tanto que nosotros disociamos espacio y tiempo, meros escenarios que atraviesan nuestras vidas, para ellos había tantos "espacios-tiempos" como combinaciones poseía el calendario sacerdotal (...)"²²

Sin embargo, nunca se volvía al mismo lugar del que se había partido:

"-Lo mató para siempre -Eva dijo estas palabras con voz grave.

-?Para siempre?... Pero reencarnamos...

(...)

-Pero no tenemos el mismo pelo ni los mismos ojos, por eso el gobierno mata para siempre -dijo Eva con seriedad.

-Nunca se va a levantar.

(...)

Nunca de los nuncas -repetió Evita."²³

La eternidad de la muerte inquieta a las hermanas y la posibilidad de reencarnación - creencia que por último apela a la cultura oriental- se suma a las versiones de vida en otro tiempo y espacio. Las imágenes que las niñas tienen del Otro Mundo toman cuerpo y forma: la rueda de la reencarnación gira, alegre y triste, en medio del corredor de la casa, frente a los ojos curiosos de Eva y Leli. Sobre un caballito de noria color naranja el general se despide de las hermanas.

Además de una referencia infantil y un símbolo militar, el caballo representa la vida cíclica de los instintos. Incluso para algunos pueblos la aparición de un corcel era presagio de guerra o de muerte.²⁴ Garro parecería conocer esta tradición y en La casa junto al río crea una imagen de fuerza inusitada dándole a un símbolo tradicionalmente lúdico -el caballo de feria- connotaciones siniestras:

"Las tragedias se gestan muchos años antes de que ocurran. El germen trágico está en el principio de las generaciones y éstas, como los caballitos de las ferias, hacen la ronda alrededor del tiempo, pasan y nos señalan."²⁵

Frente a la fuerza demoledora del destino cíclico, las visiones gloriosas de un Más Allá triunfante quedan reducidas al silencio, a la nada, a la irreductibilidad de la muerte:

"En el periódico el general seguía tirado sobre la tierra seca. Su boca ligeramente abierta no volvería a decir *Good bye*."²⁶

²¹ Octavio Paz. "Todos santos, día de muertos" in El laberinto de la soledad. p. 49.

²² Octavio Paz. "Todos santos, día de muertos" in El laberinto de la soledad. pp. 49-50.

²³ Elena Garro. La semana de colores. pp. 167-168.

²⁴ Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos.

²⁵ Elena Garro. La casa junto al río. p. 7.

Y ante la angustia sorda de la no-existencia, Leli pregunta a Eva si conoce al gobierno, en una necesidad de personificar el Mal y la Muerte. La concepción que tienen las niñas de la vida y de la muerte es tan sencilla como la simple aparición o desaparición de las personas. Las ideas que las pequeñas aventuran sobre la trascendencia -y que, como ya hemos visto, abarcan a las principales religiones- aparecen ilustradas casi literalmente, tal como en una tira cómica, donde el pensamiento se concreta en imágenes y no en palabras.

Y es la imagen del general la que hace inútiles a las palabras, repetidas por segunda vez:

"-Nunca se va a levantar.
(...)
-Nunca de los nuncas."²⁷

Esta conciencia inmoviliza a las niñas. Junto con el general, muere una parte de su infancia. Y, como sucede en los cuentos maravillosos²⁸ antes del proceso de madurez, todo se paraliza. La casa y la tarde se quedan quietas, como si el gobierno -dice el narrador- también las hubiera fusilado. La muerte extiende su potestad sobre el mundo inanimado. La imaginación infantil dota de vida a los objetos sólo para que sean susceptibles de "morir".

Al describir la tarde "fusilada", Garro también deja clara su posición ante el poder. Es a través de la sorpresa de las niñas que la autora crítica duramente uno de los procesos menos entendidos en la historia mexicana: la Revolución, otro de los grandes mitos nacionales que Garro echa por tierra. El general Rueda Quijano -del que no hay referencia histórica cierta- muere en plena juventud, víctima de esa inercia antropófaga de las revoluciones, lo mismo que el general Felipe Ángeles -personaje real sobre el que Garro escribe una pieza teatral. Tanto Rueda Quijano como Ángeles son fusilados por decreto del gobierno mexicano. Uno de los personajes de la pieza teatral explica:

"La revolución tiene su propia lógica y los que pecan contra ella, mueren (...). El poder es implacable: o lo tomamos o nos aniquila."²⁹

Garro, como Ángeles, sabe que no hay nada más voluble que el poder:

"(...) se empieza matando en el nombre de una idea y se termina asesinando en el nombre de un jefe. ¡Y un jefe es una mental!(...) la Revolución no es un fin: son medios para hacer hombres a los hombres."³⁰

De los escasos logros de esta Revolución son testigos mudos los criados de Garro. Estoicos, desencantados, atraviesan los cuentos como sombras sabias. En esa tarde

²⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 167.

²⁷ Elena Garro. La semana de colores. pp. 167-168.

²⁸ Como ejemplo podríamos citar la historia de "La Bella Durmiente".

²⁹ Elena Garro. Felipe Ángeles. pp. 47-48.

³⁰ Elena Garro. Felipe Ángeles. p. 42.

muerta en la que todo parece irse descomponiendo lenta y silenciosamente, Ceferino, el mozo de Boni, se acerca a las niñas y sus pasos arrugan "el papel seco de la tarde."³¹ Viene por Leli; su tío la espera para la cena. En esta atmósfera la invitación se convierte casi en una súplica, como si la niña fuera la única capaz de conjurar la tristeza que, desde la llegada del periódico, los habita:

"Desde la muerte de Hebe, su tío estaba siempre triste. (...) A Leli le pareció ver a Hebe-meciéndose en el sillón, con el pelo rubio iluminado al sol de la tarde y repitiendo: 'Me quiero ir de aquí', y un día se fue. ¿Adónde? ¡Quién sabe! Había tantos lugares adonde irse después de muerto (...)"³²

En este ir y venir de imágenes al ritmo de los sueños, Garro introduce una visión más del Otro Mundo, una visión más "terrenal". La muerte, entendida por las niñas como una eterna incógnita, sólo abre las posibilidades. También mantiene un extraño atractivo, el de la subversión del orden, de la rebeldía ante la vida, al grado que Leli, al dirigirse a casa del tío Boni, se despide de su hermana con las mismas palabras y actitud del general Rueda Quijano ante el paredón: *Good bye*. La imitación infantil, no exenta de sentido del humor, resulta un desafío a la seriedad con que el adulto se toma la vida misma.

Sin embargo el juego lo corta Ceferino, el mozo del tío Boni, quien, como el resto de los criados, parece tener un papel unívoco en los cuentos: recordar la herida del mestizaje. De él sólo vemos sus pies y sus pasos. Ceferino, igual que Rutilio, tiene un corazón difícil, sin dueño, solitario. De ambos criados desconocemos edad y compleción, aunque se adivina que Ceferino es mayor pues Leli imagina que en su vida el mozo ha visto muchas lluvias, muchos soles y muchas tristezas.

Tanto Ceferino como Rutilio parecen mantener un mudo recelo ante la vida. Su natural escepticismo los lleva a desconfiar del Otro, encarnado, por ejemplo en el gobierno, a quien ven como un ente lejano. Ambos se sienten seguros mientras se cultiven las diferencias que los separan de las niñas y los patrones. Por eso, mientras el tío Boni fuma Camels, Ceferino fuma cigarros de hoja; mientras Leli admira al general Rueda Quijano, el criado lo considera impaciente ante la muerte; mientras el tío Boni ansía un final que no llega, una muerte en la plenitud de la vida, Ceferino no tiene prisa, porque sabe que morir es una condición irrevocable.

El criado representa la Otridad. Por eso, cuando Leli busca encontrarse a sí misma, Ceferino es tajante: Leli no puede aspirar a compartir el destino ni la patria de Rueda Quijano. Ante el dolor de no ser "mexicano" -hombre, guerrero y compatriota-, Leli guarda silencio y respira "la tarde que subía hasta el cielo",³³ Nuevamente el lector se hunde en la imagen de una tarde física, tangible, respirable, y presencia la separación de tierra y cielo como símbolo de lo incomprensible. La tierra se queda callada y deshabitada. Se palpa la extrañeza, la no-pertenencia, no sólo la de Leli -o Garro- en un país que no es el suyo, sino la súbita, irremediable e innata soledad del hombre en el mundo.

³¹ Elena Garro. La semana de colores. p. 168.

³² Elena Garro. La semana de colores. p. 168.

³³ Elena Garro. La semana de colores. p. 169.

El trayecto hacia la casa del tío Boni se llena de símbolos. La naturaleza recrea una atmósfera de muerte lenta y tranquila; el río sin agua, las piedras resacas, las cáscaras de cacahuete, el quiosco que parece "un monumento funerario."³⁴ En este cuento la muerte no ronda a las niñas como en "El Duende", sino que las envuelve completa y calladamente. La muerte se hace extensiva a la condición del ser humano. También morían las elegantes señoras de Sidney que Leli ve fotografiadas en los periódicos. Y en esa óptica, mucho más amplia que la de Ceferino, no importa no ser mexicano, pues el final es el mismo. La muerte no es privativa.

En este contexto, Leli entiende lo absurdo que resulta el conflicto entre razas. Por eso no puede creer que el abismo insuperable entre ella y Ceferino se encierre en el poder de una sola letra, en la abstracta diferencia de la "z". Nuevamente Garro logra dar peso y profundidad a la palabra en un giro que ya es común en ella: lo trascendente expresado en minúsculas. Así una letra representa la distancia entre conquistadores y conquistados:

"Por una letra no podía ser el general Rueda Quijano. Ceferino, sentado sobre el pretil, sonrió satisfecho."³⁵

El drama del mestizaje es constante en la visión nada conciliadora de la autora. El criado, conforme, basa su tranquilidad en mantener intacta la invisible barrera entre culturas. Garro establece incansablemente la imposibilidad de un verdadero mestizaje, la falacia de un sincretismo cultural y el recelo que corre por la sangre mexicana. Esta brecha se subraya en los momentos de comunión. Así, la mesa es lugar de rituales diferentes: los higos, nueces y natillas que comen las niñas contrastan con el agua de jamaica que llevan los criados en bandejas. No es solamente en La semana de colores que Garro dibuja dos pueblos unidos a la fuerza. También en Los recuerdos del porvenir los indios defienden sus diferencias y los mestizos rechazan la parte indígena que les corresponde.

Sin embargo, si en vida no pueden reconciliarse, la muerte terminará reuniendo a los hombres: "Su tío y Ceferino guardaban silencio; también ellos pensaban en la desaparición de los dedos de sus pies y sus manos. La casa entera estaba silenciosa, adivinando su muerte."³⁶

La muerte, completamente personificada, inunda las cosas con su tacto mortal:

"Había días como ése, en que la muerte tocaba con sus dedos delgaditos a las calles y a los árboles, para hacernos sentir que nada de lo que encerraba este mundo era nuestro."³⁷

El tiempo se siente, es tan palpable como un espacio específico: se toca la tarde, se respira la mañana. Ambos -tiempo y espacio- se ensanchan o estrechan según la fantasía infantil y en ellos caben lo mismo vivos que muertos. El tiempo, medido por la

³⁴ Elena Garro. La semana de colores. p. 169.

³⁵ Elena Garro. La semana de colores. p. 169.

³⁶ Elena Garro. La semana de colores. p. 170.

³⁷ Elena Garro. La semana de colores. p. 169.

luz, contamina el espacio, que a su vez se vuelve casi una cualidad temporal. Espacio y tiempo se contienen mutuamente. Como el prehispánico, el tiempo de Garro tiene la cualidad física del color y se traduce aquí en tiempos rojos, naranjas o amarillos en contraste con espacios azules y violetas. En este tiempo-espacio colorido no hay escape ante la muerte.

Sin embargo, es justamente en el momento en que desaparece el tiempo y el espacio, en el instante en que se crea el vacío, que se descubre el significado de las cosas. La imagen inmóvil del general sobre la tierra subraya la urgencia: la vida es corta.

Esta idea fija en Garro tiene un equivalente en la tradición prehispánica. Para el pueblo náhuatl era una verdadera obsesión la muerte como cambio, la vida como sueño, la cualidad efímera del tiempo:

"¿Acaso de verdad se vive en la tierra?
No para siempre en la tierra. sólo un poco aquí.
Aunque sea jade se quiebra
aunque sea oro se rompe
aunque sea plumaje de quetzal se desgarrá.
No para siempre en la tierra; sólo un poco aquí."³⁸

La muerte valora la vida, y la brevedad de la vida valora la muerte. Lo que define a un instante es la no-eternidad. Y Leli lo sabe:

"Lo importante de esta vida era que moríamos."³⁹

La suprema belleza se encuentra en la fragilidad del presente. El tiempo se reduce a un aquí y un ahora. Vivirlo, vivirse en cada instante es el único camino de salvación.

Lo efímero conforma la verdadera armonía. Sólo saliendo al exterior es que Leli se da cuenta de esta revelación. El espacio cobra una fuerza casi pictórica. Al paso de la niña, la naturaleza cambia de piel, desnudándose de apariencias, mostrando la verdadera vulnerabilidad de la vida en un todo "instantáneo y perdedizo"⁴⁰. La conciencia de una sabiduría intrínseca en las cosas va permeando poco a poco la mirada infantil.

En cambio, dentro del espacio cerrado que es la casa del tío Boni, el tiempo aún se detiene en el día en que murió su mujer: "Las semanas y las fiestas se solidificaban en ese día de abril inamovible (...) "⁴¹.

Nuevamente el tiempo concreto -una fecha- da dimensión al tiempo abstracto. En el interior de la casa, este tiempo concreto se detiene de un instante. Mientras en el exterior la brevedad de la vida ha puesto en movimiento a la naturaleza, la eternidad de la muerte paraliza a los habitantes de la hacienda.

³⁸ Nezahualcōyotl, el rey poeta, apud Miguel León-Portilla. *Los antiguos mexicanos*. p. 122.

³⁹ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 169.

⁴⁰ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 169.

⁴¹ Elena Garro. *La semana de colores*. p. 172.

A Leli recuerda a su tía meciéndose con el mismo desgano que lleva el general al paredón. La muerte pareciera, entonces, un acto de voluntad, como si Hebe, en su afán por irse, la llamara; el general, en su manera de luchar, la convocara y Boni, en su obsesión por recordar, la viviera.

Boni es, de hecho, un personaje fantasmal; él mismo una aparición en una casa inundada de memorias. Su camisa blanca vagando entre los pasillos dan una imagen de triste soledad, de inerte oposición ante la vida. Perfumado, rubio, con ojos tan amarillos como los del padre de Leli, Boni va dejando su estela nostálgica a cada paso. Fijo y hechizado -dice el narrador- como el general dentro del periódico, Boni ronda la casa con un caminar vago y un destino incierto. Sin eufemismos para con su hija, el padre de Leli especula: "Boni se va a suicidar". Recuerdo autobiográfico, en la vida real el tío Boni desaparece después de la muerte de su esposa y Elena Garro no vuelve a saber nada de él.

Sin embargo, en el cuento, Boni aparece como contrapartida del general: él, un hombre poético, estático, que espera la muerte; Rueda Quijano, en cambio, un hombre de acción, que va al encuentro de su propio fin. Ambos, jóvenes y desencantados ante el mundo.

Resulta significativo que sea precisamente ante Leli -una vida que se inicia- que el adulto se abra en una tristeza filosófica:

"-¿Tú quieres morir?

Ella reflexionó largo rato antes de contestar. ¿Qué era morir?

-Si es de día en la muerte, sí quiero -contestó.

Su tío le levantó una mecha rubia y le acarició la frente.

-Siempre es de día en la muerte (...)"⁴²

El cariño -de nuevo simbolizado por el cabello, talismán de vida, que al tocarlo, soplarlo o levantarlo comunica profunda y plenamente- une a tío y sobrina en un pensamiento consolador -la luminosidad de la muerte- y una ansia compartida -la impaciencia por alcanzar un destino.

Ya que la muerte es cuestión de actitud, de ir a su encuentro, Leli imagina -tal como en el inicio del cuento- una visión gloriosa: ángeles de espadas relucientes la recibirán en el Siempre Día de la muerte.

Éste es el momento de la transformación. Leli quiere y decide ser general mexicano para morir como tal. La niña adopta una posición ante la vida, anticipando una actitud ante la muerte.

Ya otro de los personajes de Garro en Los recuerdos del porvenir habla sobre esta actitud para morir:

⁴² Elena Garro. La semana de colores. pp. 170-171.

"No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres, y yo seré un cadáver", se dijo con tristeza; el muerto era un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria, el cadáver vive alimentado por las herencias, las usuras, y las rentas."⁴³

Para los personajes de Garro la muerte tiene que estar a la altura de la vida. Por eso, los realmente vivos no mueren "en su cama, en el sudor de unas sábanas húmedas, pegándose a la vida como sanguijuelas."⁴⁴ En la visión de Garro, hasta para morir el hombre debe hacerse digno.

Conforme la fuerza "vital" de la muerte va penetrando la casa, la tarde se va llenando de cosas palpables, y se vuelve ella misma tangible: los pasos del tío Boni, -como símbolo de un camino mil veces desandado-, el humo del cigarro... todo se solidifica en espera de que algo rompa el hechizo.

Llama la atención que en todos los cuentos las niñas tengan la capacidad de hacer tangibles las cosas abstractas, como la muerte o el poder, en contraposición con la visión de los adultos -el padre, el tío, Ceferino- a quienes los mismos fenómenos se les escapan como agua entre las manos.

"Nuestras vidas son los ríos" es un constante contraste entre quietud y movimiento, entre la parálisis de la muerte y la inercia de la vida. Dentro de esta atmósfera de calor y quietud irrespirable que amenaza con volverse permanente se da, repentinamente, el milagro. El poder sublime de la palabra deshace la maldición:

"La voz de Boni surgió misteriosa, como una evocación mágica desde un rincón del corredor:
Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir..."⁴⁵

La poesía de Jorge Manrique⁴⁶, aun hablando de la muerte, desafía la quietud mortuoria en que se ha hundido la casa y, como si se tratara de un conjuro, pone al mundo en movimiento. Paulatinamente, las vidas de todos los personajes se convierten en ríos que van a dar a la mar. La muerte hecha verbo es un antídoto para la parálisis que provoca la muerte hecha carne. La palabra tiene el poder de conciliar al mundo, de reintegrar al hombre con su esencia, de ahuyentar la soledad, de calmar a la memoria...

La intertextualidad de la que parece siempre servirse la autora es aquí sentimiento puro. Elena Garro recurre nuevamente a la literatura española -esta vez a la poesía de Manrique- para hacer homenaje a la Muerte universal.

⁴³ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir, p. 16.

⁴⁴ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir, pp. 18-19.

⁴⁵ Elena Garro. La semana de colores, p. 172.

⁴⁶ "Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre" es máximo ejemplo de la elegía española del siglo XV y tiene como mérito -según la crítica- la naturalidad con la que parece escapar del tinte docto de la poesía de su tiempo. Las "Coplas" es un poema dedicado al ser querido, también muerto en batalla.

La muerte no ha dejado de ser la obsesión humana. Lo ilustran desde la filosofía azteca, sorprendida ante la caducidad de las cosas, hasta la concepción medieval vertida en el libro "Arte del bien morir", citado en la introducción de las "Coplas" de Manrique.⁴⁷ La muerte es simplemente una idea fija que va cambiando de piel. De igual forma, "Nuestras vidas son los ríos" sólo es una interpretación más de este delirio colectivo, una variación en prosa del Misterio, una manera de dar vida hablando de la muerte.

Si en Manrique el consuelo es una vida ejemplar que vence a la muerte, en el cuento de Garro el alivio es la muerte misma, que logra borrar la tristeza de la vida. Dice Manrique:

"Recuerde el alma dormida,
abive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando, cuándo presto se va el placer,
cómo después de acordado
da dolor
cómo a nuestro parescer
cualquiera tiempo pasado
fue mejor."⁴⁸

Elena Garro lee con la visión del siglo XX al poeta español y relaciona ese tiempo pasado inmejorable del que habla Manrique con la infancia tan añorada por todos los personajes garrianos. En una parte de los versos no citados aquí, el autor hace referencia a la Guerra de Troya como símbolo de finitud de las cosas, lo que resulta un curioso paralelismo con el cuento "Antes de la Guerra de Troya", en el que también se representa la finitud de la infancia. Aunque la idea de felicidad pasada como sufrimiento presente ya era sumamente arraigada en el siglo XV, e incluso rastreable hasta el Eclesiastés -tal como se explica en esta versión de las "Coplas"-, parece que Garro entiende esta noción como resumen de la vida misma. Resultaría, entonces, haber más vida en el recuerdo que en el propio futuro:

"Y pues vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.
No se engañe nadie, no,
que ha de durar lo que espera
más que duró lo que vio,
porque todo ha de pasar
por tal manera."⁴⁹

⁴⁷ Edición de Vicente Beltrán.

⁴⁸ Jorge Manrique. Poesía. p. 150.

⁴⁹ Jorge Manrique. Poesía. p. 150.

Esta visión de la vida y de la muerte vertida en la poesía de Manrique debe haber impresionado profundamente a Garro pues es punto capital en su obra. En Los recuerdos del porvenir dice uno de los personajes: "El sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento preciso en que el hombre recupera plenamente su otra memoria. Por eso olvidaba la memoria de 'el lunes haré tal cosa' y miraba a los eficaces con asombro."³⁰

La fragilidad de la vida hace del futuro una fantasía más risible que cualquier sueño infantil. Hablar del mañana con seguridad resulta un acto terriblemente temerario. No hay mayor atrevimiento -parecería sostener Garro- que contar con el tiempo a favor, sabiendo que éste siempre actúa en contra:

"Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir:
allí van los señorios
derechos a se acabar
y consumir,
allí, los ríos caudales
allí, los otros, medianos,
y más chicos;
allegados, son iguales,
los que viven por sus manos
y los ricos."³¹

La muerte, en este sentido, es un hogar sólido y común que erradica para siempre las diferencias pero, sobre todo, la angustia de la soledad. El final del cuento de Garro es consolador: la muerte no es un lugar desconocido, sino que, gracias a la palabra, sigue siendo un destino compartido y hermoso. Y es en ese momento de aceptación de la muerte que Leli, finalmente, puede ver que el general la espera al final del río y la mira acercarse.

Ésta es la última visión del Más Allá que se plantea en el cuento: todo y todos flotando suavemente en sus ríos personales para llegar al mar comunitario de la muerte. Ceferino; navegando en las aguas amarillas de su río muy despacio, sin prisa. Leli, impaciente, va sola en su corriente fría. Incluso los venados de la hacienda tienen su propio río, a diferencia de la orfandad en la que se encuentran los animales en "El día que fuimos perros". Aquí, en cambio, son parte armónica de la naturaleza y comparten el mismo fin del hombre. El ser humano no es, entonces, ni diferente ni superior. En esta visión hermosa y tranquila, la muerte arrastra en su cauce árboles, pájaros, hombres. La verde naturaleza es elemento de comunión, de perdón, de integración. Incluso los objetos y la casa -que en otros cuentos es sólo una estructura fría y estática- se deslizan suavemente en ese fluir constante del cosmos.

Al contrario de lo que sucede en otras historias, en "Nuestras vidas son los ríos" es al anochecer que el tiempo empieza a correr, navegando caudaloso, arrastrando al

³⁰ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 35.

³¹ Jorge Manrique. Poesía. p. 150.

espacio. En Garro -quizá en toda temporalidad femenina- la oscuridad es fértil. Esa noche "el tiempo seguía fluyendo de un manantial secreto y los cielos y los patios de las casas seguían deslizándose como las lunas en las nubes."⁵²

El plural "lunas" subraya la idea de universos paralelos: dos tiempos -uno real y otro espiral-, dos espacios -el patio colonial y esa sala que se inunda con memorias-, dos hermanas -una presente y otra eco de la protagonista-, dos visiones de la vida -la oficial en el periódico y la fantasmagórica a flote en los ojos amarillos del tío Boni...

La atmósfera mágica se conserva durante la cena; las criadas tienen incluso que levantar las charolas para que sus ríos particulares no mojen la comida. El caudal arrastra a la Creación entera -estrellas, ramas, vientos y generales mexicanos fusilados- en una idea más pura, más conciliadora en la que cada cosa contiene al Todo, en la que la muerte hermana.

Sin embargo, aunque el mar a donde van a dar los ríos es azul y está bañado de soles amarillos, la imagen plácida se ve interrumpida por el recuerdo de una muerte violenta. El general Rueda Quijano no fluye, como los demás, dentro del agua, sino que es lanzado hacia atrás, hacia un lugar desconocido. La violencia y el absurdo de la muerte como crimen y no como acontecimiento natural rompen con la armonía de un ciclo donde el fin no debe ser castigo sino comunión. Ante esta visión angustiosa, compartir la cena se vuelve un ritual vacío:

"La imagen tirada en la violencia del periódico interrumpió de pronto la carrera hacia el mar. Era irreparable la pérdida de su hermosura e inútil su frente rota. Las piernas dobladas del general lo llevaban hacia atrás, sin fuerzas, como a pesar suyo, hacia un lugar extraño. (...) Las natillas se volvieron absurdas en la porcelana blanca."⁵³

Esta misma fragilidad de las cosas -casi esta misma escena- se repite en Los recuerdos del porvenir:

"Un misterioso río fluía implacable y comunicaba el comedor de los Moncada con el corazón de las estrellas más remotas. Félix retiró los platos y dobló el mantel. El absurdo de comer y conversar cayó sobre los habitantes de la casa y los dejó inmóviles frente a un presente indecible.

-¡Yo no quepo en este cuerpo! -exclamó Nicolás vencido, y se tapó la cara con las manos como si fuera a llorar.

-Estamos cansados -dijo Félix desde su escalel."⁵⁴

"Nuestras vidas son los ríos" resume la angustia existencial del hombre no sólo ante la muerte sino ante la vida misma. Ante esta eterna interrogante, Leli se aventura con valentía. Decidida, la pequeña pregunta a Boni, como si fuese un profeta que pudiera leer las aguas, cómo será su río de niña. El tío adivina en los ojos de su sobrina una vida turbulenta, como la del general Rueda Quijano, pero su sentencia final es consoladora: no importa cuántos remolinos tenga cada río, tarde o temprano las aguas igualan hombres y vidas.

⁵² Elena Garro. La semana de colores. p. 173.

⁵³ Elena Garro. La semana de colores. p. 173.

⁵⁴ Elena Garro. Los recuerdos del porvenir. p. 35.

Aquí, Elena Garro desnuda, como también lo hará Clarice Lispector en su narrativa, "a revelação súbita e densa de que é preciso viver"⁵⁵. "Nuestras vidas son los ríos" explora el misterio de la existencia, muestra el sentimiento de soledad entre los otros, descubre la unidad de las cosas, valora el ritual ante la mesa familiar -altar cotidiano- y, sobre todo, define la vida a partir de la muerte.

Elena Garro retoma la tradición que encarna la poesía de Manrique y la traduce al sentimiento del mundo contemporáneo. La escritora logra dar actualidad a la preocupación reflejada en las "Coplas": La muerte como definición del hombre, como estatuto de espacio y tiempo absolutos.

Resulta curioso cómo el cuento de Garro une, en una mezcla tensa de dos cosmogonías, la preocupación prehispánica de estar "sólo un poco aquí" y la concepción occidental de la muerte:

"Ved de quánd poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos
que, en este mundo traidor
aun primero que muramos
las perdemos(...)"⁵⁶

Así como la fugacidad de la vida sorprende, la pequeñez inherente de la felicidad abruma. María Luisa Bombal, contemporánea de Elena Garro, lo expresa así en su cuento "El árbol":

"Puede que la verdadera felicidad esté en la convicción de que se ha perdido irremediamente la felicidad. Entonces empezamos a movernos por la vida sin esperanzas ni miedos, capaces de gozar por fin todos los pequeños goces, que son los más perdurables."⁵⁷

Quizá esa misma aceptación es la que empuja a Garro a mostrar un súbito y paradójico optimismo. El mar -inicio y fin de la vida- y el río -fuerza creadora de la Naturaleza, símbolo de fertilidad y a la vez del transcurso irreversible del tiempo, del abandono y del olvido-⁵⁸ son imagen perfecta del profundo misterio de las cosas. Después de todo, sólo quien sospecha la dulce armonía de la muerte puede entender la frágil hermosura de la vida.

Si "Nuestras vidas son los ríos" puede ser un ritual de despedida, también resume una bienaventuranza: benditos los que reciben la muerte de brazos abiertos, porque ellos se ganarán la vida.

⁵⁵ Así lo describe Roberto Corrêa dos Santos en la introducción a la obra de Clarice Lispector, Lacos de Família, p. 12.

⁵⁶ Jorge Manrique, Poesía, p. 153.

⁵⁷ María Luisa Bombal, "El árbol" in Seymour Menton, El cuento hispanoamericano, p. 352.

⁵⁸ Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, p. 391.

5. PALABRAS FINALES

Si hay algo que define La semana de colores de Elena Garro es el tono de desmitificación. La trasgresión fundamental de los cuentos garrianos consiste en plantear la infancia como un remanso de felicidad e -inusitadamente- de una sabiduría fundamental.

La escritora trastoca el orden de las cosas, la lógica universalmente aceptada que contempla al niño como un ser incompleto y por lo tanto, ineficaz para la vida. Elena Garro, en cambio, lo considera un ser abierto, en constante formación, infinito en posibilidades y por ello "todopoderoso". Las niñas de Garro tienen, entonces, el poder intrínseco y absoluto de hacer tangibles las cosas abstractas -como la muerte o el poder- mientras los adultos se debaten en una paradoja: entre más experimentan estos fenómenos menos los comprenden.

En contraste con la planicie del mundo adulto considerado como real, con el infierno circular que representa la rutina, precisión y -en última instancia- asfixia del orden preestablecido por los mayores, Garro presenta un mundo infantil contradictorio, convergente, conciliador. No es, sin embargo, un estado de inocencia o pureza consagradas, donde los arquetipos del bien y del mal estén separados por una sana distancia, sino un territorio donde la malicia y la contradicción perversa guían al conocimiento. La infancia es un terreno movedizo donde todo es relativo, donde la crueldad es parte esencial de la existencia, donde se eluden las moralejas y las enseñanzas fáciles, los lugares comunes. La infancia es el reino de lo siniestro, de la "razón salvaje".

Bajo este orden de cosas, en La semana de colores no es el adulto el que forma al niño. El niño se estructura a sí mismo, en soledad, y en la medida en que se descubre diferente al adulto, en la medida que defiende esa diferencia y se confronta con las falsas certidumbres de los mayores. Es, entonces, en la intimidad, que el pequeño se enfrenta a los grandes misterios de la existencia. Y es gracias a la mirada infantil que los sobrevive.

Los seis cuentos atrapan el momento cruel y mágico en el que el niño aprehende el mundo, el instante sutil en el que pierde un poco de infancia y experimenta la aridez del territorio adulto. La semana de colores resume ese rito de paso que nos suena remotamente conocido y familiar.

Hay en este universo infantil una llave de sabiduría implícita: la correlación que se establece entre la comprensión de las cosas y la facilidad para expresarlas. Las niñas de Garro son, por esto, magas de la palabra. La palabra se convierte, necesariamente, en fuente de poder, en clave para interpretar el mundo.

La fuerza mágica del lenguaje -esa concepción tan arraigada en la tradición prehispánica- se vuelve obsesión en Garro. La misma multiplicidad del mundo infantil se plasma en el carácter equívoco de la palabra. La perspectiva infantil permite a Elena Garro explorar el carácter ambiguo -lúdico y demoniaco- de la expresión hablada. Autora y protagonistas se sorprenden constantemente ante el poder avasallador y la extrema fragilidad de lo dicho. Una palabra repetida hechiza con la misma facilidad con la que se desmorona. La palabra -juguete de escritora y personajes- maravilla porque conlleva en sí misma múltiples significados, al grado de contener al objeto en sí.

Es válido decir que en Garro el mundo no existe sin la palabra. La realidad de las cosas sólo es posible a través de su traducción verbal. Garro defiende hasta el extremo su única certeza: en el principio es la palabra. Tal como lo plantea la Biblia, la palabra es origen.

Y sin embargo, esta génesis puede vaciarse de sentido a la menor provocación. Basta repetir los sonidos hasta el cansancio, abusarlos hasta el hastío, torcerlos hasta la náusea. Así sucede en el cuento "El robo de Tiztla", en el que la verdad se aplasta con la palabra falsa, convertida en piedra; o en el cuento "Antes de la Guerra de Troya", en el que los padres se convierten en fantasmas con el simple hecho de repetir sus nombres. De esta manera, un conocido juego infantil se convierte lentamente en un infierno de repetición y se demuestra -en un axioma siniestro- que la descomposición de la materia sigue a la destrucción de la palabra que la define.

A lo largo de los seis cuentos de Elena Garro el lenguaje aparece bajo todos sus matices: violación psicológica en "La semana de colores", testimonio y hechizo en "El día que fuimos perros", exorcismo en "Antes de la Guerra de Troya", disfraz en "El robo de Tiztla", excusa en "El Duende", medio para conjurar el maleficio en "Nuestras vidas son los ríos."

La palabra representa la existencia misma del hombre. Por ello, en "El Duende", la mentira es una falta intolerable. La palabra tiene un carácter mágico incuestionable. La palabra es destino; encierra el misterio divino de la creación y la fuerza demoniaca de la destrucción, del caos, de la ambigüedad. No es raro, entonces, que una letra resume la historia de una nación, que -por ejemplo- la profunda herida del mestizaje en "Nuestras vidas son los ríos" se encierre en la "z", unidad mínima de sonido...

Elena Garro logra dar peso y profundidad en los detalles. Es a través de las minucias que se manifiestan las grandes verdades; es a través de los accidentales nimios que se consuman las catástrofes.

Por ello tiene que ser a través de lo pequeño y los pequeños que se entienda lo trascendente. Y nombrar lo trascendente lo hace real. Por eso en "Nuestras vidas son los ríos" la muerte hecha poesía es un antídoto contra la muerte hecha carne. La

palabra tiene el poder de crear y destruir el mundo, de paralizarlo y echarlo a andar de nuevo.

En una espiral interminable, la autora convierte la experiencia en escritura y la escritura en vivencia. A través de la mirada infantil y su palabra, Garro concilia al mundo, conjura la soledad, perdona la memoria. La riqueza de las "pequeñas mujeres" de La semana de colores reside -desde nuestra perspectiva- en la virtud de mirar la vida con ojos niños, una visión que permea, en el caso de la autora, mucho más que su quehacer literario.

Si bien hay demasiados estudios feministas que interpretan a las protagonistas de la escritora -y de muchas otras en la literatura nacional- como mujeres marginadas por una sociedad machista, compartimos la creencia de que las autoras mexicanas han dejado de escribir sobre y con el sentimiento de culpa¹.

Paradójicamente, Elena Garro es ejemplo de ello. Aunque gran parte de su obra exagera hasta el límite la *mea culpa*, la literatura "niña" de la escritora -no sólo a través de Leli y Eva, como se ve en el presente estudio, sino de Juan Carriño en Los recuerdos del porvenir, de Catita en "Un hogar sólido", de Clarita en "La señora en su balcón", de Titina en "Andarse por las ramas"- propone conservar la frescura de la infancia, ver el mundo con una mirada mágica, defender el lado infantil de las cosas y de la vida, evitar a toda costa ser los sepultureros de nuestro propio niño interior.

Gracias a la niña que habitó siempre a Elena Garro, podemos, en su lectura, dejar que el poeta nos habite y así -como decía Freud- "gozar en lo sucesivo, sin remordimientos ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías."² Las "pequeñas mujeres" de Garro cargan con nuestras culpas, nos liberan de la pesada adultez, son mensajeras de una época olvidada por nuestra conciencia y nos dejan sentir la nada inocente emoción de ser niños de nuevo.

¹ Margo Glantz lo afirma así en su artículo "Criadas, Malinches ?esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana" en Ana Pizarro (org.) América Latina. Palabra, Literatura e Cultura, vol. 3. Vanuarda e Modernidade.

² Sigmund Freud. "El creador literario y el fantaseo". Obras completas. p. 135.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. De Elena Garro

Cuento:

- _____. Andamos huyendo Lola. 2a ed., Ed. Joaquín Mortiz, Laurel, México, 1994.
- _____. El accidente y otros cuentos inéditos. 1a ed., Ed. Seix-Barral, Col. Biblioteca Breve, México, 1997.
- _____. La semana de colores. 1a ed., Ed. Grijalbo, México, 1987.
- _____. La vida empieza a las tres... 1a. ed., Ed. Castillo, Col. Más Allá, vol. 22, México, 1997.

Novela:

- _____. Busca mi esquila. Primer amor. 1a ed., Ed. Castillo, Col. Más Allá, no. 14, México, 1996.
- _____. Inés. 1a ed., Ed. Grijalbo, México, 1995.
- _____. La casa junto al río. Ed. Grijalbo, México, 1996.
- _____. Los recuerdos del provenir. 2a ed., Ed. Joaquín Mortiz, Laurel, México, 1993.
- _____. Mi hermanita Magdalena. 1a ed., Ed. Castillo, México, 1998.
- _____. Reencuentro de personajes. Ed. Grijalbo, México, 1996.
- _____. Testimonios sobre Mariana. Ed. Grijalbo, México, 1996.
- _____. Un corazón en un bote de basura. Ed. Joaquín Mortiz, 1a ed., México, 1996.
- _____. Un traje rojo para un duelo. 1a ed., Ed. Castillo, Col. Más Allá, no. 15, México, 1996.

_____. Y Matarazo no llamó... Ed. Grijalbo, México, 1996.

Teatro:

_____. "El árbol" in Revista Mexicana de Literatura. (Nueva época), México, no. 3-4, marzo-abril, 1963. pp. 10- 31.

_____. Felipe Ángeles. 1a ed., Universidad Autónoma de México, Textos de Teatro, Segunda época, no. 13, México, 1979.

_____. "La mudanza" in La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, México, no. 10, abril-junio, 1959. pp. 263-274.

_____. "La señora en su balcón" in Tercera Antología de obras en un acto (Cantón, Garro, Solórzano, Usigli). Col. Teatro Mexicano, Selección Maruxa Vilalta, México, 1960, pp. 25-40.

_____. Un hogar sólido y otras piezas en un acto. Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1958.

Ensayo:

_____. Revolucionarios mexicanos. 1a ed., Ed. Seix-Barral, México, 1997.

Crónica:

_____. Memorias de España 1937. 1a ed., Siglo Veintiuno Editores, México, 1992.

Entrevista:

_____. "A mí me ha ocurrido todo al revés" in Cuadernos Hispanoamericanos, no. 364, abril, 1979. pp. 38-51.

6.2. Sobre Elena Garro

- ANDERSON, Robert, K. "La cuentística mágico realista de Elena Garro" in Selecta. Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages, Corvallis, vol. 3, 1982, pp. 117-121.
- AUDIFFRED, Miryam y Antonio Beltrán. "El legado en los amigos" in Reforma. Cultura, México, 23 de agosto, 1998, p. 1C.
- _____. "Frasas en el tiempo" in Reforma, Cultura, México, 23 de agosto, 1998, p. 1C.
- _____. "Una vida llena de pasiones" in Reforma. Cultura, México, 23 de agosto, 1998, p. 1C.
- _____. y Raquel Fierro. "Triste adiós a Elena Garro" in Reforma. Cultura, México, 24 de agosto, 1998, p. 1C.
- AUGELLI GERMANI, Ana Laura. El tiempo y el espacio en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro. Tesis para Lic. en Comunicación, Universidad Iberoamericana, México, 1993.
- ARAUJO, Helena. La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana. Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1989.
- AYALA BLANCO, Jorge. La aventura del cine mexicano (1931-1967). 3a ed., Ed. Posada, México, 1985.
- BALDERRAMA ORTÍZ, Sylvia y Virginia Beatriz Gutiérrez Ortiz-Mena. Hacia una convergencia de ópticas: el símbolo en cinco obras teatrales de Elena Garro. Tesis para Lic. en Literatura Latinoamericana, Universidad Iberoamericana, México, 1994.
- BARTOW, Joanna R. "Isolation and Madness: Collective Memory and Women in Los recuerdos del porvenir and Pedro Páramo" in Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Ottawa, Canadá, vol. 18, otoño, 1993, pp. 1-15.
- BECERRA ROMO, Daniela. Participación de la mujer en la literatura mexicana contemporánea. El caso de Elena Garro, Rosario Castellanos.

Josefina Vicens, Elena Poniatowska, Ma. Luisa Puga y Silvia Molina. Tesis para Lic. en Comunicación, Universidad Iberoamericana, México, 1992.

BLANCO RIVERA, María Teresa. Melancolía del pecado. (Trasfondo mítico en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro). Tesis para Lic. en Literatura Latinoamericana, Universidad Iberoamericana, México, 1995.

BRADU, Fabienne. Señas particulares, escritora: ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. 1a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

BUNDGARD, Ana. "La semiótica de la culpa" in Aralia López González (coord.) Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX. 1a ed., El Colegio de México, México, 1995.

CALLAN, Richard J. "Analytical Psychology and Garro's 'Los pilares de doña Blanca'" in Latin American Theatre Review, Kansas, no. 16, 2, primavera, 1983, pp. 31-35.

CARBALLO, Emmanuel. Protagonistas de literatura mexicana. Consejo Nacional de Fomento Educativo, Secretaría de Educación Pública, Lecturas mexicanas, no. 48, 2a serie, México, 1986.

CASTILLO DEL VALLE, Arcelia Carolina y Luz María Valdez Montaño. El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras mexicanas. Tesis para Lic. en Literatura Latinoamericana, Universidad Iberoamericana, México, 1989.

FIERRO, Raquel. "Homenaje *postmortem*" in Reforma, Cultura, México, 23 de agosto, 1998, p. 1C.

FRIDMAN FLASTER, Shulamit y Graciela Elisa Villalobos Velasco. La mujer como personaje literario mítico y misterioso desde una perspectiva andrógina: Garro y Fuentes. Tesis para Lic. en Literatura Latinoamericana, Universidad Iberoamericana, México, 1990.

GALLI, Cristina. "Las formas de la violencia en Los recuerdos del porvenir" in Revista Iberoamericana, Pittsburgh, PA, vol. 56, 150, ene.-mar., 1990, pp. 213-224.

GALVÁN, Delia V. "Felipe Ángeles de Elena Garro: Sacrificio heroico" in Latin American Theatre Review, Kansas, no. 20, 2, primavera, 1987, pp. 29-35.

- _____. "Las heroínas de Elena Garro" in La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, México, no. 65, ene-mar., 1988, pp. 145-153.
- GÁMEZ, Silvia Isabel. "Antes y después del '68" in Reforma, Cultura, México, 23 de agosto, 1998, p. 1C.
- _____ y Antonio Beltrán. "Publicará inéditos de Elena Garro antes de 30 días" in Reforma, Cultura, México, 25 de agosto, 1998, p. 1C.
- GARCÍA, Kay S. Broken Bars. New Perspectives from Mexican Women Writers. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1994.
- GARCÍA, Marla L. La protagonista femenino y el uso del espacio en la cuentística de Rosario Castellanos, Elena Garro e Inés Arredondo. Dissertation Abstracts, Tesis para Doc. en Filosofía, University of Kentucky, 1997.
- GARCÍA RAMÍREZ, Fernando. "Elena Garro ?Perseguidora o perseguida?" (Conversación telefónica de Emmanuel Carballo y Humberto Batis) in Sábado de Uno más Uno. México, no. 622, 2 de septiembre, 1989, pp. 3-6.
- GARRO, Elena. "A mí me ha ocurrido todo al revés" in Cuadernos Hispanoamericanos, no. 346, abril, 1979, pp. 38-51.
- GLANTZ, Margo. "Criadas, Malinches ?esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana", in Ana Pizarro(org.). América Latina. Palavra, Literatura e Cultura, vol. 3, Vanquarda e Modernidade. Memorial Editora, Unicamp, São Paulo, 1995, pp. 603-620.
- _____. "Elena Garro: ?Malinche o Sherezada?" in La Jornada. Suplemento Semanal, México, no. 129, 10 de dic., 1991, pp. 16-19.
- GOUT, Gabriela. Los recuerdos del porvenir. Memoria del México profundo. Tesis para Lic. en Historia del Arte, Instituto de Cultura Superior, Secretaría de Educación Pública, México, 1996.
- ITA, Fernando de. "La Garro" in La Jornada, México, Cultura, 1 de sept., 1991, p. 48.
- _____. "La soledad de los gatos" in Reforma. El Ángel, México, 30 de agosto, 1998, p. 3.

- LARSON, Catherine. "Recollections of Plays to Come: Time in the Theatre of Elena Garro" in Latin American Theatre Review, Kansas, primavera, 1989, pp. 5-17.
- LEMAITRE, Monique J. "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro. Hacia una definición de la escritura femenina en su obra" in Revista Iberoamericana. Pittsburgh, PA, vol. 55, 148-149, jul.-dic. 1989, pp. 1005-1017.
- LLARENA, Elsa. "Elena Garro: La semana de colores" in El rehilete, México, no. 13, secc. Rehileras, abril, 1965, p. 61.
- MARX, Joan Frances. Aztec Imagery in the Narrative Works of Elena Garro: A Thematic Approach. Dissertation Abstracts, Tesis para Doc. En Filosofía, Rutgers University, Nueva Jersey, julio, 1986.
- MEJÍA SOTO, María Antonieta de Jesús. Elena Garro. "Una vida digna de la historia trágica de la literatura." Reportaje. Tesis para Lic. en Comunicación, Universidad Iberoamericana, México, 1994.
- MÉNDEZ RÓDENAS, Adriana. "Tiempo femenino, tiempo ficticio: Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro" in Revista Iberoamericana, Pittsburgh, PA, vol. 51, 132-133, jul.-dic., 1985, pp. 843-851.
- MEYER, Doris. "Alienation and escape in Elena Garro's La semana de colores" in Hispanic Review, Philadelphia, PA, vol. 55, 2, primavera, 1987, pp. 153-164.
- MORA, Gabriela. "La dama boba de Elena Garro: Verdad y ficción, teatro y metateatro" in Latin American Theatre Review, Kansas, no. 16, 2, primavera, 1983, pp. 15-22.
- _____. " 'Los perros' y 'La mudanza' de Elena Garro: designio social y virtualidad feminista" in Latin American Theatre Review, Kansas, primavera, 1975, pp. 5-14.
- MUSACCHIO, Humberto. "Elena Garro, las letras y la política" in Reforma, México, Cultura, "La República de las Letras", 24 de agosto, 1998, p. 5C.
- _____. "Héctor Anaya escribe sobre Elena Garro" in Reforma, México, Cultura, "La República de las Letras", 31 de agosto, 1998, p. 3C.
- OSTERGAARD, Ane-Grethe. "El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro" in Latin American Theatre Review, Kansas, no. 16, 1, otoño, 1982, pp. 53-65.

- PALEY FRANCESCATO, Martha. "Acción y reflexión en cuentos de Fuentes, Garro y Pacheco" in Romance Quarterly, Washington, D.C. tomo 33, 1, feb. 1986, pp. 99-112.
- PASTERMAC, Nora y Ana Rosa Domenella, et. al. (compiladoras). Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas. El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, México, 1996.
- PÉREZ VÁZQUEZ, Reynol. "¿Cuándo tendré un lugar sólido?" in Reforma, "El Ángel", México, 30 de agosto, 1998, p. 3.
- PONCE, Armando. "Hablan los involucrados: Debaki Garro, Michelena, Carballido, Guerra y Calvillo" in Proceso, México, no. 803, 23 de marzo, 1992, pp. 52-53.
- PUIG, Carlos. "Supuestas confidencias de Elena Garro sobre Oswald, en los archivos del caso Kennedy" in Proceso, México, no. 803, 23 de marzo, 1992, pp. 48-51.
- RASCÓN BANDA, Victor Hugo. "Parada San Ángel" in Proceso, México, no. 878, 30 de agosto, 1993, p. 59.
- ROBLES, Martha. Escritoras en la cultura nacional. Tomo II. Ed. Diana, México, 1989.
- _____. "Tres mujeres en la literatura mexicana (Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo)" in Cuadernos americanos, no. 246, 1983, pp. 223-235.
- ROJAS-TREMPE, Lady. "Elena Garro dialoga sobre su teatro con Guillermo Schmidhuber" in Revista Iberoamericana, Pittsburgh, PA, vol. 55, 148-149, jul.-dic., 1989, pp. 685-690.
- _____. "El estado en 'Las cabezas bien pensantes' de Elena Garro" in Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Ottawa, Canadá, no. 14, primavera, 1990, pp. 597-605.
- _____. "Ex-patria-ción, locura y escritura en los cuentos de Elena Garro" in Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Puebla, México, no. 8, 1992, pp. 61-84.
- _____. "Historia narrativa de la conquista de los indígenas mexicanos: Elena Garro" in Literatura Mexicana, México, vol. 3, 1, 1992, pp. 157-168.

- ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia y Rhina Toruño. "Entrevista. Elena Garro" in Hispanérica. Revista de Literatura, Gaithersburg, MD, no. 20, 60, dic., 1991, pp. 55-71.
- SAINZ, Gustavo. Jaula de palabras. Una antología de la nueva narrativa mexicana. Ed. Grijalbo, México, 1980.
- SAN PEDRO, Teresa Anta. "El acto de nombrar en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros' " in Explicación de Textos Literarios, Sacramento, CA. vol. 19-1, 1990-1991, pp. 17-26.
- _____. "La caída de los 'dioses' en el cuento de Elena Garro 'El día que fuimos perros' " in Monographic Review. Revista Monográfica. Hispanic Short Story, Odessa, Texas, vol. IV, 1998, pp. 116-126.
- SELIGSON, Esther. "In illo tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)" in Revista de la Universidad de México, México, vol. 29, no. 12, agosto, 1975, pp. 9-10.
- SILVA, Raúl. "Visión crítica", Reforma, "El Ángel" (Suplemento cultural), México, 30 de agosto, 1998, p. 3.
- STOLL, Anita. (ed.) A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro. Lewisburg, Bucknell University Press, London and Toronto: Associated University Presses, Nueva Jersey, 1990.
- VEGA, Patricia. "He reflexionado sobre toda mi vida y sólo acepto mi infancia: Elena Garro" in La Jornada, México, Cultura, 4 de nov., 1991, p. 35.
- VERWEY, Antonieta Eva. Mito y palabra poética en Elena Garro, Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1982.
- VVAA. Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra. Instituto Nacional de Bellas Artes. Serie Investigación y Documentación de las Artes. Teatro, 1a ed., México, 1992.

6.3. General

- ACÍZELO DE SOUZA, Roberto. Teoría da Literatura. 5a ed., Editora Ática, Serie Principios, São Paulo, 1995.
- ARIÉS, Philippe. El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Ed. Taurus, Madrid, 1987.
- BATTELA GOTLIB, Nádia. Teoria do Conto. 2a ed., Editora Ática, Serie Principios, São Paulo, 1985.
- BENJAMIN, Walter. "Juguetes y juego" in Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.
- _____. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov", in Magia e Técnica Arte e Política. Obras escolhidas, vol. 1, Brasiliense, São Paulo, 1996.
- BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Ed. Grijalbo, México, 1988. (Tr. castellana por Editorial Crítica, Serie Las Ideas, Barcelona, 1997).
- BRAIT, Beth. A personagem. 6a ed., Editora Ática, Serie Principios, São Paulo, 1998.
- CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. Boletim no. 284, Teoría Literaria e Literatura Comparada, no. 2, São Paulo, 1963.
- CARPENTIER, Alejo. El reino de este mundo. (Prólogo) Ed. Quetzal, Argentina, 1978.
- _____. La nueva novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo. Cía. General de Ediciones, México, 1972.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. "El coloquio de los perros" in Novelas ejemplares, Ed. Cultura, tomo XII, México, 1920.
- CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. 2a ed., Ediciones Siruela, Madrid, 1997.
- CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronópio. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1974.

- CHIAMPI, Irlomar. O realismo maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano. Ed. Perspectiva, Col. Debates, São Paulo, 1980.
- CHIAPPINI MORAES LEITE, Ligia. O Foco Narrativo. Editora Ática, Serie Principios, 8a ed., São Paulo, 1997.
- Dios habla hoy. La Biblia con Deuterocanónicos. Versión Popular. 2a ed. Sociedades Bíblicas Unidas, México, 1992.
- FREUD, Sigmund. "El creador literario y el fantaseo" in Obras completas. (Comentarios y notas de James Strachey, colaboración de Anna Freud), tomo IX, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1979.
- GOYANES, Mariano Baquero. Estructuras de la novela actual, 2a ed., Planeta, Barcelona, 1972.
- HEYDEN, Doris. Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico. UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Serie Antropológica, no. 44, México, 1983.
- JUNG, Carl G. Man and his Symbols. Laurel Edition, Estados Unidos, 1974.
- LAGMANOVICH, David. Estructura del cuento hispanoamericano. Cuadernos del CIL-L, Universidad Veracruzana, México, 1989.
- LEON-PORTILLA, Miguel. Los antiguos mexicanos. Fondo de Cultura Económica. Col. Popular, México, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. "Dibujando un niño" in La legión extranjera. (Tr. Juan García Gayó). Monte Avila Editores, Col. Continente, Venezuela, 1971.
- MANRIQUE, Jorge. "Coplas a la muerte de su padre" en Poesía. (Edición de Vicente Beltrán. Estudio preliminar de Pierre Le Gentil). Ed. Crítica, Biblioteca Clásica, vol. 15, Barcelona, 1993.
- MANSFIELD, Katherine. "Sun and Moon" in Bliss and Other Stories. Penguin Modern Classics, Inglaterra, 1977.
- MENDILOW, Adam Abraham. O tempo e o romance. (Trad. Flavio Wolf), Globo, Porto Alegre, 1972.
- MENTON, Seymour. El cuento hispanoamericano. Antología crítico histórica. Fondo de Cultura Económica, Col. Popular, no, 51, México, 1986.
- MEYERHOFF, Hans. O tempo na literatura. MacGraw-Hill, São Paulo, 1976.

- MORA, Gabriela. En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica, Ed. Danilo Albero Vergara, Col. Crítica, Argentina, 1993.
- NOVAES COELHO, Nelly. O Conto de Fadas. 3a ed., Editora Ática, Serie Principios, São Paulo, 1998.
- Nuevo Testamento. (Versión directa del texto original griego por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cuelo). Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1977.
- NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. Editora Ática, Serie Fundamentos, São Paulo, 1988.
- OMIL, Alba y Raúl A. Piérola. El cuento y sus claves. Compendios Nova de Iniciación Cultural, Buenos Aires, s.f.
- PALO, Maria José y Maria Rosa D. Oliveira. Literatura infantil. Voz de criança. Editora Ática, Serie Principios, São Paulo, 1986.
- PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. Fondo de Cultura Económica, Col. Popular, México, 1984.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio. Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada. 3a ed., Ed. Tecnos, Madrid, 1988.
- PIAGET, Jean. Seis estudios de psicología. Editorial Planeta, Col. Ariel, México, 1988.
- POE, Edgar Allan. "Filosofía de la composición" in Obras en prosa. (Tr. Julio Cortázar), tomo II, Ed. Universitaria Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1969.
- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. Ed. Colofón, México, 1997.
- _____. Raíces históricas del cuento. Ed. Colofón, México, 1989.
- QUIROGA, Horacio. Cuentos. Ed. Porrúa, Col. "Sepan cuántos...", no. 97, México, 1979.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno" in Texto/Contexto. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1969.
- SALOMÃO KHÉDE, Sonia. Personagens da literatura infanto juvenil. 2a ed., Editora Ática, Serie Principios, São Paulo, 1990.

- SCHWARTZ, Jorge. Vanquardas Latinoamericanas. Edusp, São Paulo, 1995.
- _____. Vanquarda e Cosmopolitismo. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1983.
- SECHI MESTICA, Giuseppina. Diccionario de mitología universal. Akal Ediciones, España, 1993.
- SHEIN, Max. The Precolumbian Child. Labyrinthos, California, 1992.
- SOUSTELLE, Jaques. El universo de los aztecas. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- TCHEKHOV, Anton. A dama do cachorrinho e outros contos. (Tr. Boris Schnaiderman), Ed. Max Limond, São Paulo, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. (Tr. Silvia Delpy), La red de Jonás, Premia Editora, México, 1980.

7. APÉNDICE

Entrevista con Gloria Prado¹

Gloria Prado es licenciada, maestra y doctora en Letras, egresada de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Iberoamericana. Sobrina de Elena Garro, ha dedicado parte de su vida -los últimos 15 años- a rescatar material y estudiar la obra de ésta y otras escritoras desde la perspectiva hermenéutica. Ha publicado libros, propios y colectivos, relacionados con Elena Garro, Angelina Muñiz, Alice Petterson, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo, aunque también sus estudios incluyen escritores latinoamericanos. Profesora emérita de la Universidad Iberoamericana, impartió aulas en otras universidades de México y Estados Unidos y colabora constantemente en revistas especializadas. Editó el libro Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica al texto literario.

?Primeramente, qué hace de Elena Garro una escritora aparte del resto de escritoras de su época?

Por una parte, y yo creo que un factor determinante por el que ha tenido tanto renombre, es porque fue ex-esposa de Octavio Paz; eso es indudable. Por otro lado, ya hablando de su propia literatura, yo me pregunto, si no hubiera sido la esposa de Octavio Paz, si realmente hubiera sido reconocida. Ya en el campo específico de la literatura, yo creo que no tiene nada que ver con el realismo mágico -primero habría que ver qué es eso- sino con la literatura fantástica, de lo maravilloso. Es realmente su capacidad imaginativa, creadora, unida a una visión muy dramática -con dramática me refiero a teatral, no me refiero a trágica- lo que la hace especial. Se ha dicho de dos escritoras mexicanas que en la narrativa tienen una impronta dramática. Una es Elena Garro y otra es Luisa Josefina Hernández. Entonces, pienso que Elena configura sus personajes como seres teatrales, configura todo lo que sería su narrativa en escenarios, que están vistos como escenografías. Por otro lado, este mundo mágico, maravilloso. Ella negaba que fuera mágico. Ella decía que qué realismo mágico ni que nada. Decía que así era la realidad, que escribía las cosas como habían pasado. Si hay en ella una capacidad un tanto delirante como para crear situaciones, realidades "ficcionalas" que tienen que ver mucho con lo maravilloso, con lo fantástico. Creo que eso es lo que atrae de su obra, aunque tenga al lector en el horror cuajado. Eso que atrae y que provoca mucho suspenso, mucha ansiedad y mucha angustia. Toda esa tensión que le imprime a la trama. También está su manejo del lenguaje. Elena

¹ La entrevista la realizamos los días 4 y 11 de octubre de 1999, en las oficinas de Gloria Prado en Coyoacán, México, D.F.

maneja el lenguaje de una manera magistral. A nivel de la configuración propiamente sintáctica y desde la perspectiva retórica, poética. Sobre todo en La Semana de colores, no el cuento, sino el volumen. Ella usa un lenguaje mucho más "tropológico" - para usar un término que está de moda, y no propiamente el retórico que está un tanto de modé. Los tropos que maneja, metáforas, metonimias (...) Pero el mundo prodigioso de todos estos cuentos también se da en Los recuerdos del porvenir. De hecho, en Los recuerdos hay como dos partes: una primera, que es de Julia y el General Rosas (...) en la que hay narrativa, evocación, ese mundo prodigioso y por otro lado, la segunda parte que es la de Isabel y Rosas, que ya tiene un lenguaje distinto, que parece otra novela, aunque tenga los mismos personajes pero ya adultos. Además aquí también hay ese juego de los árboles donde se suben, parecido al que hacen en "Antes de la Guerra de Troya". Hay constantes que se repiten. Está la capacidad mítica que ella tiene. Maneja mucho el mito, refigura el mito. Yo creo que eso atrae mucho. (...) Sus obritas de teatro de un acto -Un hogar sólido, por ejemplo, son muy semejantes a sus cuentos, incluso hay "El árbol" del cuento y El árbol de la obra dramática (...) Dentro de sus novelas sí hay una variación, aunque ella siempre decía que no eran dos épocas; que muchas de las obras que se publicaron posteriormente las había escrito antes...

Buena pero son dos visiones del mundo completamente diferentes, ¿no? ¿Por qué crees que se haya dado este proceso de desilusión en sus personajes? Pareciera como si planteara la infancia como un paraíso perdido, donde todo es mágico. Aquí las niñas son brujas en potencia y sus mujeres maduras son fracasadas en casi todos los aspectos de su vida. ¿Qué pasa en ese ínter, entre la visión de una niña que tiene abiertos los sentidos y una mujer que está volcada hacia sí misma?

Ella cuando escribe sobre las niñas ya es una adulta y ésa es una reminiscencia idealizada de su infancia. Lo que ocurre es que ella realmente nunca fue una adulta, ni de octogenaria. Siempre se quedó como una niña, tal vez irresponsable y muy inteligente. (...) A ella le costó siempre aceptarse como adulta, y nunca se aceptó, porque la adultez implicaba justamente dolor, sufrimiento, responsabilidad, enfrentar la vida. Ella siempre quiso quedarse como Leli. Obviamente Leli es el personaje -que además su nombre se parece mucho a Lillith- con el que ella se identifica. Su visión en los personajes de mujeres adultas es como ella vivía la vida, como ella veía el mundo, con esa negación de ser adulta. Las niñas están en el paraíso, porque están en el jardín de la casa. Ixtepec es un paraíso(...) Esto es en Iguala. Ella nació de pura casualidad en Puebla, y no vivió en Puebla, lo que pasa es que su mamá se vino de España. Mexicana casada con un español (...) En España se pelearon y tuvieron unos problemas horribles. Ya tenía a Devaqui, la mayor, y se vino en barco, en tercera clase, hacia México y llegó a México, donde vivía una hermana suya, Consuelo. Ahí dio a luz a Elena. De milagro no dio a luz en el barco. Su padre después las alcanza.

Mientras en otras autoras la ausencia de los padres es angustiada -hasta un motivo de profundo rencor- en Elena Garro no lo es. Llama la atención que en sus cuentos los papás nunca están. La mamá nunca está. El papá por momentos hasta bromea con

las niñas, pero sus relaciones con los adultos son muy distantes. Tienen las niñas una relación casi accidental con los adultos, ¿no es así?

Los personajes de Elena reflejan su propia vida, porque ella no puede vivir de otra manera. Ahora sí yo entraría en una visión trágica, además de dramática. Sus personajes son todos trágicos, tienen un destino del que ellos no son responsables y del que siempre tienen que estar huyendo. Finalmente el destino los alcanza. (...) Ésa es una obsesión, una constante y, bueno, es que ella ésa visión tenía, de estar siempre perseguida. Y cuando tú le preguntabas ella decía que realmente a ella la perseguían: "Me han perseguido toda la vida." La casa junto al río es ese poder liberarse de la persecución, porque finalmente Consuelo resucita, cuando cruza el puente y entra a la casa de sus antepasados...

...que también es volver a la infancia. Por eso llama la atención que a Elena Garro le que haya ganado la visión real y sus problemas con el resto del mundo adulto y no haya preferido refugiarse en la rememoración de la infancia.

Sí, pero ella también tenía una ganancia secundaria en todo esto. Para ella vivir así era muy importante. Ella se sentía perseguida y en eso gozaba. Había en ella un sentimiento de culpa muy fuerte. Ella siempre dijo que había sido una niña terrible, muy mala. Curiosamente no se sentía como víctima. Tenía culpa por haber sido desobediente, por haber sido traviesa, por haber hecho maldades, después todo ese asunto del '68 (...) Incluso en algunas ocasiones a mí me dijo -a veces decía que Octavio Paz era terrible, que era una cosa espantosa- y otras decía que ella había sido muy mala con él. Entonces sí, había esta contradicción. Todo esto le daba una ganancia secundaria, quizá no muy consciente. (...) Había una dualidad. (...) Eso pasa mucho en sus novelas -a mí si me gustan- en que la protagonista queda como castigada, desaparecida, confinada...

¿Tú dirías que sus niñas también tienen ese sentimiento de culpa?

Leli, cómo no. Leli, sí. No la otra, Eva -su hermana Devaqui-.

Yo veo en los seis cuentos donde aparecen sus niñas un rito de pasaje, el cuento narra el momento de una pérdida, ya sea de la confianza o de otra cosa. Siempre hay una transición, en la que -aunque no siento la culpa- están empezando a intuirlo...

(...) Yo estoy de acuerdo en que no debe confundirse la vida real del autor con el relato de ficción, sin embargo el caso de Elena sí es muy interesante. Hay mucha contaminación, yo diría. De hecho, ella decía que así había sido todo. Por otro lado la vida de ella no fue tampoco tan dramática como en sus novelas. Elena vivió por lo menos un año en el Hotel Imperial en Japón y compró una colección de objetos de arte cuando estaba Octavio en la India y ella no quiso quedarse en la India. Ella fue la que no quiso quedarse con él. Y además vivió otros seis meses en Florencia y vivía en los mejores hoteles. La pasaba muy bien. Eso no aparece en sus novelas. Sólo aparece esa parte fantasmagórica, muy delirante, que también la vivió, sobre todo en los

últimos años de su vida, primero en Francia y después ya en México. Bueno, y cuando se fue huyendo, en Nueva York o en España. Pero finalmente ¿de quién o de qué huía? De ella misma.

Eso es lo desesperante de sus personajes adultos. Hay un goce medio masoquista. En cambio sus niñas son transgresoras, porque la trasgresión es un medio de conocimiento.

Bueno, sus personajes adultas también son transgresoras. Siempre están haciendo lo que no se debe, por eso les pasa lo que les pasa.

¿Qué tanto Elena Garro tiene una simbología personal y la incluye en sus cuentos como una cosa no planeada, resultado de su convivencia con las criadas indígenas y qué tanto se trata, sí, de una cosa que ella utiliza de manera consciente?

Yo creo que es eso último, totalmente. Elena no tuvo nanas indígenas, no fue como Rosario Castellanos. Elena venía de una familia muy culta, de tradición. Tanto del lado de la madre, aunque ella siempre hace aparecer a su madre como una bruta. La familia de su madre era sumamente culta. Su padre era teósofo y el abuelo materno de Elena era teósofo y por eso se conocieron sus papás. Era una familia de muchas lecturas, tanto de literatura española como de literatura en general. Después cuando se casó con Octavio tuvo acceso a un mundo amplísimo. Yo en lo particular -que es un punto de vista mío pero que no he visto en ninguna parte- creo, por ejemplo, que los colores son muy emblemáticos y tienen que ver con el Romancero Gitano de García Lorca. (...) No son simbólicos, sino emblemáticos: el rojo, la pasión viril; el amarillo, el desprecio; el blanco, la pureza. Las flores son emblemáticas. Ella conocía mucho la poesía de García Lorca y yo pienso que los colores tienen que ver con esos colores emblemáticos. Por otro lado, en cuanto a los pecados y las virtudes, ella tergiversa todo, igual que hace Dante en el infierno. Yo creo que ahí también hay una influencia de Dante. En "La semana de colores" es redondo el patio y cada cuarto es como un círculo del infierno de Dante. Si tomas en cuenta los nombres, Deva y Leli -que casualmente así les decían pero que tienen un referente casual con Eva y Lillith- hay una inscripción en un mundo occidental judeo-cristiano y grecolatino. No hay nanas, como en Rosario Castellanos. Hay criados. Es más, ni se meten con las niñas. Nadie las cuida realmente. Yo pienso que el mundo de Elena es mucho más culto. Ella abrevó especialmente en la literatura española, literatura del siglo XIX francesa, los románticos franceses, los naturalistas, los rusos. Ella tenía una fijación con el mundo ruso y no por comunista. Es previo. Ella decía que de comunismo no sabía nada (...). A ella le atraía el mundo previo al comunismo.

Llama la atención que sus niñas... ¿tú qué edad les pones?

Nueve años o diez. Ya no son tan chiquitas pero no son púberes, son niñas.

... que sus niñas estén leyendo la Iliada, que la disfruten intensamente, que lean periódico. En "Nuestras nuestras vidas son los ríos" empiezan ellas hojeando el periódico. Llama la atención el nivel cultural de las niñas. Además no juegan mucho.

Usan mucho la imaginación.

Eso, pero no juegan mucho.

No, andan indagando. Así fue efectivamente en casa de Elena, tanto de parte de su madre como de su padre. Bueno, incluso en "Antes de la Guerra de Troya" se dice que la mamá leía, que no se metía mucho con ellas. A la abuela de Elena le gustaba la historia y a las tías la literatura. Pero además estaban metidos, sobre todo el padre, en este mundo que estaba de moda del espiritismo y la teosofía. De hecho el abuelo y los tíos, hermanos de su mamá, se metieron a la Revolución por Madero, porque eran todos espiritistas. Cuando asesinaron a Madero al abuelo lo metieron a la cárcel y los hijos de él se fueron a la Revolución con Francisco Villa, porque eran de Chihuahua.

A veces es difícil ubicar cuál es el periodo que Elena Garro está retratando. A veces parece estar volcada más en la Guerra Cristera y otras en la Revolución. ¿Estos dos acontecimientos impactaron profundamente a Elena?

Sí, pero fue de lecturas posteriores. Ella nació el 11 de diciembre de 1916, aunque todo mundo dice que del 20, porque hubo una serie de...

... en plena Revolución...

... pero sí le tocó de niña la Guerra Cristera. Ahí tenía ella diez años, aunque mezcló mucho porque su obra de teatro Felipe Ángeles es de la plena Revolución. Yo no sé quien es el general Rueda Quijano, si es de la Guerra Cristera o de la Revolución... quizá sea de la Revolución pero no una figura protagónica.

Por lo que cuenta pareciera que ella estuvo muy involucrada con el sentimiento cristero. Por otro lado, hay una apertura de religiones: se menciona a Buda, Cristo...

Lo que pasa es que no podemos decir que ésta fuera una religión formal. La teosofía en realidad era esa corriente pseudo-filosófica, que tuvo mucha difusión desde Estados Unidos hasta Argentina. Estamos hablando de la segunda mitad del siglo XIX y que todos los que se sentían intelectuales acogieron, como después el marxismo (fue acogido por) la siguiente generación. Pero eran librepensadores. No tenían ninguna religión, ni el cristianismo. Por el lado de su padre eran españoles, pero el papá no era cristiano confesional. Sin embargo, en "La semana de colores" se dice que era monárquico y él sostiene que la única semana es la Semana Santa. Es muy probable que todo esto que era una creencia de niño persistiera y se hiciera una mezcla entre el cristianismo y la teosofía. Incluso ella y su hermana estudiaron, en un principio, en un colegio protestante...

... del que se escapó...

... siempre se escapaba de todos lados. Era terrible, terrible. En ese colegio protestante debe haber aprendido algo del cristianismo. Luego dice que estuvo en un colegio de monjas, pero eso no está comprobado. Iba a colegios del gobierno, como la gente en ese tiempo que era librepensadora, que no era muy católica. Como vivía en la colonia Roma, ahí había muy buenos colegios. Nunca terminó la carrera de Filosofía y Letras. Nunca se supo que fuera católica.

Pero tenía conocimientos de la religión cristiana que están aplicados en sus cuentos de La semana de colores.

Claro.

A Elena Garro se le ha calificado como la Rulfo femenina. ¿Dónde radica su mexicanidad?

Mucho se ha dicho que se fusiló Pedro Páramo. Ella decía que ni conocía a Juan Rulfo ni nada de la obra de Rulfo, pero Los recuerdos se publicaron después que Pedro Páramo. Independientemente de eso, yo siempre he sostenido que incluso en Los recuerdos del porvenir hay un rechazo a los indios. No hay ninguna protección estilo Rosario Castellanos. Podemos decir que es la antítesis de Rosario Castellanos. Las niñas son rubias -les dicen cabellos de elote- pero lo que está escondido es una gran discriminación hacia los indígenas y hacia los mexicanos. Es el rechazo que Elena tuvo hacia su madre, también. Su abuelo materno era rubio de ojos azules y su madre, blanca, blanca, rubia. Pero el hecho de que fuera mexicana y no fuera española de España a ella le molestaba profundamente. Siempre tuvo un rechazo hacia lo mexicano...

Pero sus niñas quieren ser mexicanas...

Hay algo ahí... Elena siempre, lo más que pudo, se pintó el pelo. En un momento dado ya no era rubia, se le había oscurecido el pelo. Tampoco tenía los ojos claros, sino muy oscuros. Su hija también se pintaba el pelo. Hay ahí una dicotomía. Hay incluso un par de entrevistas donde dijo que sus padres eran españoles, cosa que no es cierto. Su madre era mexicanísima. Yo no creo que tenga mucha mexicanidad, excepto justo en estos cuentos y en Los recuerdos porque tuvo como referentes estos lugares, la Revolución, los sirvientes y los amos...

¿No crees que su visión infantil es muy cercana a la visión precolombina?

Me resulta muy difícil. En cuanto a su escenografía, por el tipo de paisaje que aparece, pues sí. O esta convivencia con los criados que no son del todo indígenas, sino campesinos. Yo creo que lo que ella vivió en Iguala dejó una impronta de ese mundo, un mundo infantil muy recordado. Yo diría que su literatura podría ser de cualquier lado, porque a partir de Andamos huyendo Lola nada pasa en México. Yo

no siento que lo enfoque de esa manera. En la primera época pues tiene mucho que ver la temática, y por eso dicen que es mexicana, pero más, yo no le encuentro. Ni siquiera el manejo del lenguaje. Yo lo encuentro muy diferente al de Rulfo. En Rulfo hay una estilización del habla campesina de cierta región de Jalisco -que no hablan así, por supuesto. Es una tematización. En Elena, no. Rutilio, Candelaria estarían más cerca del costumbrismo que de la estilización. La temática me parece que sí porque tiene un referente a una realidad mexicana, en todos los aspectos, inclusive en el de la muerte. Pero de eso a que sea muy mexicana, yo no lo veo. Su estilo me parece mucho más español que mexicano. Se ha dicho que el prototexto de Pedro Páramo es La divina comedia. En lugar de ir Dante con Virgilio va Juan Preciado con Abundio Martínez.

Hay un sentido del humor en las niñas de Garro que después se pierde. ¿Por qué?

El sentido del humor de Elena puede llegar a ser muy sarcástico, pero de una agudeza y una inteligencia... (...) Tiene una gran capacidad irónica.

¿Por qué crees que haya tan pocos estudios sobre los cuentos de Garro?

La versión de La semana de colores que salió primero fue la veracruzana y prácticamente no tuvo difusión. Mucho tiempo la obra estuvo desaparecida. La reedición fue muchos años después del '68. Ella decía que porque estaba prohibida, por un lado por Octavio Paz y, por otro, por el gobierno de México. Entonces no se conocía La semana de colores y cuando se permitió que volviera a aparecer su obra, se publicaron Andamos huyendo Lola y el resto. En la primera edición inclusive no aparece el cuento de Mercurio. En realidad lo que había hecho eran sus obras de teatro, La semana de colores y Los recuerdos del porvenir y se publicaron cuando ella todavía estaba casada con Octavio Paz. Por influencia de Octavio sacó el premio Villaurrutia por Los recuerdos y se publicó La semana de colores. Porque ella no se metía en este mundo de la mercadotecnia, de publicar. Después vino el problema del '68. Muchos intelectuales se pelearon con ella, la consideraron traidora y luego vino la separación de Octavio Paz. Ellos se casaron en el '36 y ella dice que vivió 30 años casada con él. Cuando se empezó a publicar de nuevo, muchos años después vino una respuesta. Para entonces, Octavio Paz ya tenía muchísimo éxito y muchos enemigos. Hubo mucha gente que tomó parte por Elena y el éxito de ella se vino a dar ya muy cerca de su regreso a México. Ahora, en Estados Unidos hay una cantidad de información enorme sobre ella.

¿Tú crees que en algún momento se va a llegar a valorar en México esta primera parte de la obra de Elena Garro?

No, porque toda la obra se está desvalorando, devaluando. Cuando ella murió salieron artículos terribles contra ella y contra su literatura. Incluso hubo críticos que dijeron que en realidad nunca había sido una buena escritora, que todo había sido por Octavio Paz. En México hay todos estos factores históricos: lo del '68, haber estado casada

con Octavio Paz, la huida... Hay mucho escrito, pero sobre las novelas, no La semana de colores. Mucho de lo escrito tiene que ver con su vida y poco con su obra.

?Qué diferencias hay entre las niñas protagonistas de Garro y las niñas de otras escritoras de la época?

Estas niñas viven un mundo muy imaginario que está, de alguna manera, visto desde la óptica de una adulta -porque no es la mirada de las niñas, Una adulta que ve como ven las niñas, pero que está tamizada por una gran cultura, tanto de la vertiente judeo-cristiana como de la greco-latina y a partir de eso las configura. Casi todas las niñas que aparecen en otras autoras están vistas desde una visión adulta, porque es muy difícil que una niña narre. Estoy pensando en la niña de Rosario Castellanos en Balún Canán, las de Angelina Muñoz, de Alice Petterson, en fin... La capacidad imaginativa que tienen estas niñas de Garro, tamizada de cierta ingenuidad, de ver el mundo como lo ven en La semana de colores -los girasoles peludos, la colina- y toda esta fantasía (...) Es muy diferente a la imaginación incluso del registro culto, muy culto, de Angelina Muñoz. Es una cultura mucho más libresca, la de sus niñas, especialmente la niña que tiene como referencia a ella misma en Serpientes y escaleras. En cambio, las niñas de Garro tienen el mismo sello que tienen las mujeres adultas, en el sentido de estar como desintegradas de la realidad, o de hacer una transformación de la realidad misma. Todo el mundo de los padres hace referencia a la cultura, pero a la vez forma parte de la imaginación un tanto fantasmagórica de las niñas. Además ocurren cosas extrañas que suceden en realidad, como que Don Flor se haya muerto hace tres días y ellas lo pueden entrevistar; el Duende está realmente sentado en la azotea, en fin todos estos elementos que estarían dentro de la literatura fantástica y de lo maravilloso están ahí. Estas niñas son tan específicamente garrianas como sus adultas.

?El narrador de estos cuentos, entonces, no son las niñas, sino una visión adulta infantilizada?

El punto de vista de la narradora adulta está ubicado en la perspectiva de las niñas. Pero no son las niñas, aunque parezca que son. Narran, pero desde la perspectiva de un adulto. La manera de ver las cosas está dada desde el punto de vista de un adulto.

Un adulto muy sui generis, porque Garro nunca fue adulta.

Sí, ella conservó esa postura, porque quien sabe si realmente tenía esa visión: la postura de una mujer que no adulece le encantaba.

?Qué atractivo les encuentras a estas niñas?

Igual que los personajes adultos de estos cuentos o de Andamos huyendo Lola, que son como la continuación de las niñas. Este vivir sin saber qué pasa, constantemente asombradas, un vivir muy profundo, muy intenso y creer que ésa es la realidad.

?Cuál es la visión de Garro sobre la infancia en general?

Por un lado, es un paraíso, porque además la ubica en estos jardines que son como el jardín del Edén, pero un paraíso en el que, por una serie de factores, igual que en el Antiguo Testamento, se entra en el horror, en el pecado, en la culpa, que sería la transgresión de Eva. Hay un gran gozo, pero el gozo está más en la transgresión que en portarse como lo manda el padre. Eva es mucho más dócil y Leli es subversiva. Es lo que la lleva a ser la villana, la malvada, en "El Duende" o "La semana de colores". La infancia es algo muy ambivalente. Es una época muy feliz, pero también hay mucho sufrimiento. Por ejemplo, dice que los viernes las paredes se agrietaban, que no era un día muy bonito. Había semanas que todos los días eran viernes. El viernes es el día de la Pasión dentro de la visión cristiana y para ellas también significa el sufrimiento, la pasión y la muerte, en tanto que los otros días son días de gozo enorme.

Es curioso, la casa -a lo largo de todos los cuentos- pareciera serles un lugar poco familiar. Ellas se encuentran mejor en el exterior. Yo también veo que la infancia, por un lado, es un paraíso, pero a punto del desequilibrio. Elena Garro empieza sus cuentos en el momento en que va a haber una ruptura, en el que se vislumbra la culpa, el horror, la soledad o la muerte. (...)

Sí... (...)

Hablando específicamente sobre los cuentos, en "Nuestras vidas son los ríos", ¿no te da la sensación de que Leli y Eva podrían ser una? Pareciera por momentos que Eva fuera una amiguita imaginaria.

Bueno, hay el antecedente de que sí existe. Hay que ver la intertextualidad con el poema de Manrique y con el encuentro de la muerte. Igual que en "La semana de colores", en todos estos cuentos a las niñas se les revela, por esa fisura que dices, la muerte. También se da esta intertextualidad en Sabines con La muerte del Mayor Sabines. Las niñas cobran consciencia de la muerte, de la presencia de la muerte. Por eso yo digo que esto está visto desde la perspectiva -bueno, está, el punto de vista, ubicado en una adulta y ubicada en los niños. Otra niña que está muy próxima de éstas y que tiene que ver con la muerte y la Revolución es la niña de Cartucho de Nelly Campobello. Ella y su hermanita, Gloriecita, están viendo todo esto, y está contado desde la niña, pero en realidad está focalizado desde la adulta.

Las niñas de Garro parecen estar en la cuerda floja entre la inocencia y la malicia(...) ¿Quién crees que fuera el público de La semana de colores?

No hay público (ríe). Es una obra muy poco difundida. Muy poco leída. Yo se las puse a mis alumnos y no la conocía nadie. Cuando se habla de la obra de Garro se habla del teatro o las novelas que se publicaron en lo que se llama su segunda época. Porque su tercera época fue cuando regresó a México y sacó novelas cortas que le publicó Castillo, en Monterrey, pero que había escrito hace muchos años. Ella decía

que todo era una misma época. Realmente de La semana de colores se conoce "La culpa es de los tlaxcaltecas".

Si, de hecho Grijalbo reeditó el volumen con ese nombre.

Es el cuento más conocido de ella; sale en todas las antologías del cuento mexicano. También otro que es conocido es "¿Qué hora es?". Es muy curioso. Si se busca en las antologías, por lo general publican estos dos cuentos o "El zapaterito de Guanajuato", y a veces "Perfecto Luna", pero nunca los cuentos con sus niñas, es verdad. Entonces, ¿quién es el público lector? Pues tú y yo (ríe) porque no se conoce.

Volviendo al cuento "La semana de colores", es un cuento complicado, lleno de símbolos. (...) ¿Cómo interpretas tú al brujo?

Es una figura muy chamánica, muy rara. Desde la capital van a buscarlo. Es un adivino. Él golpea a las mujeres. Tiene que ver con el manejo del tiempo -es quien maneja los Días- pero también tiene que ver con una figura justiciera, que está muy cerca de los dioses griegos. En este juego, es interesante que las niñas también hablen de los días sin referirse a las mujeres. Pero las niñas después van con don Flor a ver las correspondencias entre los días, los colores y los pecados, que están acomodados como a Elena Garro se le ocurrió. Esta figura que es andrógina...

Tiene nombre femenino, se viste con túnica, se peina igual que las niñas...

Lleno de anillos... Es como un mago, que es capaz de ver más allá del presente y de lo literal, y por otro lado es una mezcla de sabiduría y lujuria. Además es borracho. Cuando las niñas lo encuentran despiden un olor nauseabundo, no sólo porque está muerto, sino porque huele a alcohol. Es una figura muy extraña que, sin ser dios, tiene sobre las mujeres este dominio.

Yo sigo leyendo una visión infantil muy relacionada con la visión prehispánica. Los aztecas pensaban que según el día en que nacieras estabas predestinado a ser borracho, a ser perdedor o ser un héroe. En este cuento los responsables de la suerte son los Días. Es un poco determinista esta visión, ¿no?

Claro, pero si tú ves los nombres de los días así es. Lunes es día de la Luna, martes de Marte, miércoles de Mercurio... Marte es la guerra, Mercurio es Hermes; el jueves, día de Júpiter, Zeus; el viernes, día de Venus, del amor; sábado, de Saturno, y domingo, del señor, Dominus. Si tú te vas a la otra simbología que no es la precortesiana, sino la greco-latina, tiene cierta relación. Bueno, además de la capacidad de Elena re-configuradora. Ella es una demiurga que reordena los días de acuerdo a los colores, a los pecados y las virtudes. Ahora, por ejemplo, el viernes es el día de la Pasión según la tradición cristiana. En cambio para los griegos es día del amor. Entonces Elena da características distintas en una especie de alteración de diferentes culturas. Ella trastoca todo el orden. Mientras el papá dice que no hay más que una semana, y que su orden ya está establecido, los Días están organizados en un

círculo que tampoco está en el orden vertical de una monarquía imposible de descomponer. Constantemente hay una subversión. Yo no diría en cuanto a una cultura precolombina, sino estar subvirtiendo una cultura occidental.

Es un cuento muy impresionante sobre todo por la crudeza de las descripciones sexuales. Para las niñas es como una violación verbal...

Claro, pero todo el cuento está impregnado de violencia. Primero las sábanas que son golpeadas contra las piedras. Es muy interesante que sean las sábanas porque hay un registro de erotismo y sexualidad frente al otro de represión. Hay una relación sado-masoquista.

Así es. Y llama la atención que Garro nunca haya dado un tipo de explicación a ninguno de sus cuentos.

Ella siempre te decía que lo que escribía había pasado y que no tenía que explicar nada. Ella decía que lo que escribía no era realismo mágico sino puro realismo. "Ésa es la vida." y de ahí no la sacabas. A ella le gustaba mantenerse en este misterio, el mismo misterio que rodea a todos sus personajes. No hay uno que sea transparente, ni siquiera el de "El zapaterito de Guanajuato" -Blanca, se llama. Siempre hay un misterio alrededor de sus personajes, no sólo femeninos, sino también masculinos, como en "Perfecto Luna". Siempre hay una trama hasta cierto punto policiaca.

?Ella está tamizando todo esto bajo una óptica y un simbolismo personal?

Definitivamente. (...) Es evidente la presencia de un registro del Antiguo Testamento: el paraíso, el jardín del Edén, Lillith y Eva, pero no es una formación religiosa cristiana. Tampoco apela al Nuevo Testamento. Es más bien esa tradición bíblica. Por otro lado, todo este mundo del arte y la literatura. No es una experiencia de vida personal en ese sentido. Además, hay que tomar en cuenta su temperamento que era rebelde e imaginativo. Incluso cuando la mandaron a México a estudiar y pasaban cosas raras en Iguala todo mundo decía: "Fue Elena", y decía el papá: "No pudo haber sido, porque ¡Elena ya no está!". Ella tenía un disfrute muy grande en contar que ella era terrible, la *enfant terrible*.

?Cuál es tu relación familiar con Elena Garro?

Mi abuela era hermana de la mamá de Elena. Mi mamá y Elena eran primas hermanas. Primas de Amalia Hernández², en fin... una familia de artistas. La mamá de Amalia Hernández, la mamá de Elena Garro y mi abuelita todas tenían algo de artistas o maestras dedicadas a la literatura o la historia. (...)

El final de "El robo de Tiztla" me llama la atención. ?Qué significa hablar con lengua de conejo?

² Gran expositora de la danza folklórica en México.

Debe haber un registro precolombino como tú dices, porque en "La culpa es de los tlaxcaltecas" es clarísimo, pero hasta qué punto ciertos aspectos serían precolombinos y qué otros no lo serían es difícil de precisar. A Elena no le gustaba explicar porque consideraba que, como todo buen escritor, la literatura se explica sola. En el momento en que haces tu obra, ésta ya no te pertenece. Los escritores que tratan de explicar su obra, diciéndoles a otros que están equivocados tratan de imponer... Una de las características de la literatura es la polisemia. Explicarla sería tratar de volver el texto monosémico.

A mí me parece que Elena daba su impresión sobre su propia obra o sus personajes más como lectora que como escritora; casi al nivel de "me gusta o no me gusta".

Quería seguir manteniendo ese misterio, tanto en su persona como en su literatura.
(...)

?Tú crees que, en el sentido formal, Garro es experimental o son sus temáticas y su estilo lo que la hacen diferente?

Si en algún registro la podríamos medio ubicar no es en esta cosa del realismo mágico tan llevada y traída, sino cierto aire surrealista. No sería nada raro porque en la época en la que estaba casada con Octavio todos estaban encantados con el surrealismo. Vivían en este mundo. Yo pienso que muchos registros de su obra se deben precisamente a esa visión del momento. Recordemos, cuando Bretón vino a México, la frase célebre tan llevada y traída de que México es el surrealismo. Elena así pensaba y así vivía la vida. Era una camisa que le venía muy bien, hecha a la medida. Entonces, no es que ella esté experimentando, sino que ésa era su forma de expresarse. Sus niñas y sus no niñas, así se expresan. Ahora, sus mujeres adultas siempre funcionan como niñas, viviendo en ese mundo surrealista, donde desaparecen las protagonistas de una manera muy extraña. Hay en la realidad una serie de acontecimientos que no se pueden explicar por la razón pero que ahí están. Y si buscamos una explicación racional, no la tienen. Es justamente lo que pasa en el surrealismo: poner juntos elementos que dentro de una normatividad no los podemos concebir de esa manera. Como esa mujer de "El Encanto, Tendajón Mixto", vestida de amarillo -el vestido amarillo y el rojo son una constante- que aparece y desaparece en frente de los arrieros... Todo ese mundo donde no se establecen límites: alguien que está muerto puede aparecer como vivo, o esta transformación de los perros, que tiene su intertextualidad literaria con la novela ejemplar de Cervantes, de la que te hablé, donde también son personajes perros. También tiene que ver con las concepciones teosóficas y cristianas de los milagros... en fin, esta inscripción, según yo, surrealista. Ella se ponía furiosa si le decían eso.

Entonces, hablar con lengua de conejo podría tener un simbolismo ...

Bueno, obviamente hay algo misterioso y oculto porque es una metáfora. Pero en el caso de Elena puede ser literal: con lengua de conejo. Lo que yo me imagino es cómo

mueven la boca los conejos: mucho y sin decir nada. No sé si por allí vaya. Yo difícilmente lo relacionaría con una simbología precortesiana.

Lo interesante de los cuentos de Garro es que están narrados con esta convicción de que se trata de la realidad. En este sentido yo la siento novedosa, pero ¿en el aspecto formal?

Mira, en "La culpa es de los tlaxcaltecas" hay esta transposición de planos témporo-espacial, que es una técnica muy utilizada, por ejemplo por Rulfo. Se ha dicho mucho que Los recuerdos del porvenir es un plagio de Pedro Páramo. Si hay algún registro que huya del relato tradicional es el manejo del tiempo y de los espacios. Hay un trastocamiento de los planos témporo-espaciales pero que se da dentro de una linealidad del relato como si no ocurriera nada. Aparentemente el relato es lineal, pero este mundo real de la ficción está trastocado.

Perdona que insista tanto, pero ¿de dónde viene esa visión de Garro que, efectivamente, es como su síntesis: el manejo del espacio y del tiempo que parece no ser la visión occidental? Incluso leyendo a Paz en El laberinto de la soledad o acudiendo a fuentes directas sobre antropología se describe la concepción de espacio y tiempo prehispánicos como este juego en que todo tiene que ver con todo: colores, puntos cardinales, días... Pareciera que es lo que está aquí.

Bueno, (ríe) puedes defenderlo. Puede ser que sí. Yo digo que es su capacidad imaginativa de poder subvertir -así como todo lo demás- el tiempo y el espacio. Podría ser y podrías sostenerlo cuando dice el padre que hay una sola semana y que lo que las niñas ven es otro orden. El problema es que estas niñas no tienen ningún trato con los criados. No tienen acceso a eso, tendría que ser una especie de revelación a través de don Flor. Que además, don Flor no tiene un nombre náhuatl o de cualquier otra etnia indígena, ni tampoco habla en otra lengua. Ni siquiera es un indio. Es un brujo, es un mago que entraría dentro de cualquier estirpe chamánica, no necesariamente tiene que ser mexicana, porque además hay una referencia a que no se vestía como los demás campesinos o indios, de calzón blanco. Tampoco lo podemos ubicar como un indígena, ni siquiera de la época precolonial porque tampoco se vestía a la manera del primo esposo de "La culpa es de los tlaxcaltecas". Viste una túnica rosa mexicano con el cabello a la Bob... y además los pecados que son totalmente cristianos. Yo digo que no hay elementos para darle la connotación del tiempo precortesiano porque realmente él se está rigiendo por los mismos nombres de los días, por los pecados y virtudes que están en el catecismo cristiano y por una concepción circular. Tampoco los colores creo que tengan qué ver. La simbología que aparece en cada cuarto podría ser prehispánica, porque en uno hay mazorcas de maíz, en otro hay conchas... Allí podría ser, en los petates y todo eso...

... pero tú lo verías más como escenografía que como simbología...

Sí, porque toda la referencia es cristiana. Este círculo que es la casa no me parece que sea precortesiano, porque no había circularidad en la cultura náhuatl. El juego de

pelota era rectangular, las pirámides apelan más al cuadrado que al círculo. No había prácticamente círculo como forma arquitectónica y de espacio. Bueno, hay el Templo del Caracol entre los mayas, pero es el único. Las construcciones precoloniales siempre son un patio rectangular o cuadrado y en medio una fuente y así es la casa de las niñas -con pasillos, con macetas. O sea, esta concepción circular no la veo yo ni siquiera de la Colonia. Yo lo vería más cerca del Mandala hindú, el centro.

Llama la atención esta referencia a la cultura oriental, como en el caso de "El día que fuimos perros", que una de las niñas tiene a Buda colgado de la cabecera de la cama. Es un cuento interesante, el hecho de convertirse en perros...

Definitivamente entra dentro de la literatura fantástica. Realmente son perros, viven en otro tiempo y espacio que no son los de los criados. En el cuento literalmente se convierten en perros. No es que se imaginen que son perros. Son perros.

Y esta elección de los nombres, Buda y Cristo, haciendo referencia a dos grandes religiones... Leí una interpretación interesante en la que la autora sostiene que la elección de los nombres representa la unión del mundo divino con el humano, pero no el animal. ¿Tú qué crees?

En Los recuerdos del porvenir los árboles se llaman Troya y otro Roma, o algo así. Y los hermanos se suben a los árboles y empiezan a hacer la guerra. Yo creo que son los registros culturales que ella tiene. Buda y Cristo son los grandes maestros, son los que predicaron y que además son fundadores de religiones que van a ser muy extensas y van a tener visiones muy semejantes, porque predicaban la humildad, la opción por los pobres, una vida de renuncia al placer. Lo que pasa es que Buda no va a tener esa actividad que tiene Cristo. Él se queda más en el plano contemplativo, el panteísmo, mientras Jesucristo es un hombre de acción, aunque tiene sus épocas de recogimiento, pero todo es acción. Los dos son rebeldes. Son fundantes, como lo son Troya y Roma. Hace referencia también a esta idea de tiempo mítico, circular frente al tiempo cronológico.

En varios cuentos las niñas tienen que tomar partido por algo, y se escinden, aquí una por Buda y otra por Cristo que, aunque semejantes, representan dos mundos totalmente diferentes; o por Aquiles y Héctor, que son héroes que representan dos visiones del mundo. Parece que la relación entre las dos hermanas se empieza a abrir. ¿Cuál era la relación real de Elena Garro con su hermana?

La relación de todos los Garro Navarro fue siempre de mucho pleito, controversia, discusión, momentos en que llegaron a no hablarse. Todos eran muy temperamentales. Esta mujer que aparece como la madre de las niñas no tiene nada que ver con su madre biológica. Siempre estaban discutiendo, porque todos tenían temperamento fortísimo. Deva además se casó con un pintor de vida así, tormentosa...

Se entendería que en un momento, antes de que el cuento inicie, Leli y Eva son una.

Fue una relación fundamental en la vida de Elena, la de su hermana, pero de mucha controversia como la de "El Duende". Como la del cuento.

¿Qué pasó realmente en el '68?

Como todo en la vida de Garro, nadie sabe. Ella contaba una historia, otra es la que salió en los periódicos, otra la que te cuentan los intelectuales de la época que la odian. Gente con la que he hablado dice que sí dio nombres y delató a personas. Alguna vez vi un artículo -que no tengo, porque me lo enseñaron y era supuestamente muy secreto- sobre una reunión donde había mucha gente y donde ella dio los nombres. Y lo dice gente que estuvo ahí, que estaban dentro del movimiento estudiantil, gente a la que persiguieron y a mucha que encarcelaron. (...) Por mucho tiempo se dijo que ella estaba con los agitadores del '68, pero la otra perspectiva es lo contrario, que ella estaba con el gobierno y que de alguna manera colaboró con el gobierno y traicionó a todos.

Pero su posición política antes del '68 está clara. Participó en movimientos para defensa de los campesinos en Morelos.

Según lo que contaba ella, llegaron un grupo de campesinos a decirle que Agustín Legorreta³ les habían quitado sus tierras. Entonces ella fue a quejarse pero no porque ella fuera socialista ni nada, ni porque mantuviera una lucha por los campesinos y los indígenas. Ella fue porque le fueron a decir y a Legorreta le encantó y ahí empezó una relación con Legorreta. Aparece ella ligada a movimientos campesinos, al teatro campesino pero hasta qué punto realmente era una ideología, una lucha en busca del bienestar, quién sabe.

Fue, por lo que veo, una mujer muy contradictoria y difícil de entender.

Bueno, así vivía ella. (...) Dice Freud que el poeta es el único adulto que puede seguir siendo niño porque el mundo que crea de ficción realmente se lo cree.

Es el caso de Elena Garro.

(...) A ella le encantaba el mundo de la dramaturgia del teatro, de la danza, de la representación...

Su vida entera.

Claro, su vida entera es una representación.

En contraposición a esta visión de la infancia, pareciera que Elena Garro rehuye de los personajes viejos. Su visión de la vejez es horrible. Sus personajes viejos son como brujas: malas, truculentas. ¿Cómo lo ves tú?

³ La familia Legorreta estuvo, por generaciones, relacionada con la banca nacional.

Pues es en lo que ella se convirtió. Ella que era una mujer tan bella, tan preocupada por verse atractiva, elegante. (...) Cuando llegó de París todavía llegó bien. Pero después fue un deterioro espantoso. Pero nunca jamás perdió la lucidez. Era de una brillantez admirable. Era como felina, con una mirada brillantísima y una lucidez impresionante.