

La forma de la presencia: Parodia y memoria en *Mi hermanita Magdalena* de Elena Garro

Si la memoria da acceso a la diferencia, no lo hace simplemente por medio del esquema clásico que vincula la esencia de un ser con su ser pasado [...] La memoria de la que hablamos aquí no está esencialmente orientada hacia el pasado, hacia un presente pasado del que se juzga existió real y previamente. La memoria permanece con huellas, con el objeto de «preservarlas», pero huellas de un pasado que nunca ha sido presente, huellas que en sí misma nunca ocupan la forma de la presencia y siempre permanecen, por así decirlos venideras.

Memorias para Paul de Man, Jacques Derrida

MARIANA LIBERTAD

Con estas palabras Paul de Man plantea que la angustia de justificar una identidad, un «yo» con posibilidades de interacción y, sobre todo, de supervivencia dentro del espacio-tiempo de la enunciación, lleva a los individuos a recuperar,

sistematizar y cohesionar las huellas de su memoria, hasta el punto de convertirlas en un relato posible para la subjetividad que aspiran alcanzar. Un relato consistente que, inclusive, debería trascender la existencia de la individualidad bajo cuyo discurso ha sido estructurado. A partir de

aquí, podría entenderse la unificación de la memoria como un gesto útil para el soporte del «yo» y la justificación de su porvenir.

Quizás por ello, en la novela *Mi hermanita Magdalena* (1998), de la mexicana Elena Garro, el hecho de que se apueste por la dispersión de los referentes históricos, más

que por su organización, genera —al menos en un principio— la sensación de caos, la imposibilidad de afianzar la individualidad que da título a la obra. La voz narrativa principal es asumida por Estefanía, la hermana mayor de Magdalena, quien emplea de manera acrítica y hasta caricaturesca algunos referentes legitimados por la alta cultura —como la novela *Crimen y castigo*, de Fiodor Dostoievski; la imagen de Napoleón Bonaparte; o, incluso, la institución universitaria—. Esta presentación anárquica de las huellas de la memoria, remite directamente a una teoría en torno a la subjetividad. Sin duda, hay en esta obra un planteamiento agónico que desecha las lecturas del pasado aleatorias al personaje narrador. Estefanía, desde el primer momento, reflexiona en torno a la enseñanza de la historia que ha recibido y, lo que resulta más interesante, le otorga un carácter discrecional a la reconstrucción de la memoria que se hace dentro de su familia:

Debíamos excluir del lenguaje las palabras: pasión, éxtasis, martirio, misticismo, furia, arrebató, todo lo que significara exaltación o exageración. Las palabras higiene, progreso y evolución eran favoritas y ejemplares. No debíamos admirar a héroes que despertaran en nosotros la manía de grandeza, tales como Luis XIV, en general ningún Luis, o Napoleón. El héroe favorito de mis tías era Thomas Alva Edison y su fotografía figuraba al lado de las fotos enmarcadas de Ruiz Cortines y de Miguel Alemán, colocadas sobre sus chimeneas de piedra, sin tira y labradas al estilo colonial. (Garro 1998: 15)

No parece ser inocente el hecho de que se elijan entre los referentes de la memoria, en primer lugar, al presidente mexicano que fundó la ciudad universitaria; luego, al que le confirió el derecho al voto a las mujeres; y, finalmente, al inventor del fonógrafo y perfeccionador del cine en treinta y cinco milímetros. Estas tres figuras aluden directamente a la modernidad, al desarrollo de una sociedad laica y democrática, a la que todos en la familia de la protagonista parecían temer.

Lo curioso es que en *Mi hermanita Magdalena*, a diferencia de lo acontecido en otras obras de Garro como *Testimonios sobre Mariana* (1981) o *La señora en su balcón* (1957), no resulta complicado proponer una alternativa para el desarrollo subjetivo. Una historia, dislocada como las demás, cuyos fundamentos se encuentran en la asociación, abiertamente caprichosa, de significantes fundamentales dentro del imaginario mexicano. Así pues, en medio del acaecer discursivo de la obra, la alta cultura interviene la literatura policial y el cine de Hollywood, para redimirlos y, de alguna manera, constituir un futuro posible.

Todo ello va acompañado de otra de las constantes de la escritura de Garro. En esta obra también se produce una asociación quiásmica de los componentes de ciertas dicotomías como alta cultura/cultura popular o individualidad/identidad colectiva. Estefanía se erige como sujeto del discurso, en la misma medida en que abandona los productos de la élite letrada, cuando se apodera de ellos y los decodifica desde su pensamiento cotidiano. Asimismo, su acercamiento a la narrativa de Sherlock Holmes le permite circular por el espacio urbano, desarrollar el pensamiento lógico-racional y, aunque

en muchas ocasiones le produzca pánico, reescribir los códigos éticos bajo los cuales se había formulado su educación.

Basta recordar el episodio en que Rosa y Estefanía deciden seguir el rastro a la madre de Enrique, el marido de Magdalena que se la ha llevado de casa y la ha hecho desaparecer:

Nuestra operación no sirvió de nada. En un puesto de libros viejos vimos el título adecuado para nuestra situación: *Crimen y Castigo* por Dostoievski. Rosa lo compró. Llegamos a la casa con la decisión de volver a la joyería. En la cama hojeamos el libro y empezamos la lectura [...] Por primera vez el homicidio nos pareció normal. Suprimir a un ser malvado era legítimo y la verdadera víctima resultaba el asesino. Nuestra óptica sobre el pecado cambió y nos sentimos dispuestas a ejercer el derecho a matar para salvar a Magdalena. No fuimos a la escuela. Nos instalamos en el Parque España para continuar con la lectura de *Crimen y Castigo*. El riesgo de que nos viera alguna de mis tías era muy grande, pero llevábamos de repuesto los libros de la escuela. (Garro 1998: 32- 33)

Esta es quizás la primera escena dentro de la novela donde la institución letrada se ve desestructurada. El sujeto lector, tan necesario para el imaginario latinoamericano del siglo XX, es equiparado por Garro al consumidor *kitsch*, que carga de literalidad cualquier hecho discursivo. En este episodio —y en muchos otros, como por ejemplo, aquel donde las hermanas de Magdalena forran el libro de Dostoievski con «cartoncillo

azul cielo, y [...] con sus mejores letras de molde le [ponen] un título con tinta china: 'Historia de las civilizaciones comparadas' por W. J. Hohenstein»— se replantea el lugar de la frivolidad. ¿Dónde podría estar la realización subjetiva de Estefanía y Rosa?, ¿en el proceso deductivo que llevan a cabo a partir de la lectura de una novela o en la educación formal que les permitiría la generación de un capital cultural dentro de su sociedad?, ¿cuál de las dos vías las autorizaría a transitar de la ingenuidad al conocimiento?

En este planteamiento, de muchas formas, Elena Garro desecha el gesto homogenizador y, a la vez, lo señala. Por ello, la presencia física de Magdalena, en el segundo apartado del texto, pasa de ser una gran alegoría demandante de forma y de sustancia que, como tal, obligaba a sus hermanas a proponer una o varias organizaciones posibles para el pasado, a ser una presencia afásica, sin capacidad alguna de construir historias y, lo que quizás resulte más elocuente, a crear la ilusión de presente constante. Así pues, una vez que Magdalena —en términos literales— se (in)corpora, Garro la asume como superficie para edificar la imagen de la muerte, la capacidad olvido y la generación de la memoria.

Todo comienza a producirse en las primeras líneas del segundo apartado. Tras varios meses de búsqueda, Magdalena se comunica con su familia. Manda un telegrama por medio del cual explica que se encuentra en Francia y que requiere la presencia de alguna de sus hermanas. El padre decide que

viajará Estefanía, el personaje que ha asumido a lo largo de toda la obra la voz narrativa, así pues, la historia se traslada a París:

«Menos mal que mis abuelos nos enseñaron el francés desde niñas», me dije. Tomamos un elevador amplio, con espejos y un banquillo de terciopelo rojo. La puerta era de hierro forjado, como la puerta de entrada a un jardín. Caminamos por un



Elena Garro.

pasillo alfombrado, se abrió la puerta de una habitación y apareció mi hermanita Magdalena. Al verme dio saltos de alegría y se echó a reír como lo hacía antes. Me contagió la risa y riendo entramos al cuarto.

—¡Estefanía, no has cambiado nada! ¿Y yo?... ¿he cambiado mucho? —me preguntó ansiosa. No tuve el valor para decirle

que había cambiado tanto que si la cruzaba en la calle no la hubiera conocido. Llevaba un pijama de seda color lila muy pálido, se había platinado el cabello rubio y lo llevaba cortado a la Kim Novak. Estaba muy delgada. (Garro, 1998: 66)

Resulta cuando menos curioso que Magdalena, con su sola presencia física, imprima una discontinuidad insalvable en cada uno de los discursos que la nombraron. La ironía estampada por Elena Garro en sus protagonistas, permite que estos constructos personifiquen condiciones opuestas a las que se han pretendido imponer sobre ellas. A este respecto, resulta representativo el hecho de que este personaje, cuyo rostro es demandado a lo largo de toda la primera parte, sea figurado con el semblante de una famosa actriz estadounidense: Kim Novak.

No se trata sólo de una personalidad de moda en la década de los cincuenta sino de una actriz cuya identidad se veía permanentemente fracturada. De una mujer que cambió su nombre de pila «Marilyn Pauline Novak» para diferenciarse de Marilyn Monroe, aunque poco después eligiera un peinado y una serie de atuendos que difícilmente podían permitir el olvido del referente primero. Se trata de una «rubia de Hitchcock», que se hizo famosa por su participación en películas de suspense e intriga. Con lo cual, la referencia que se hace —en más de una ocasión— a esta actriz a propósito de la conducta de Magdalena, no solo remite a ese juego

de simulaciones frecuente en la narrativa de Garro, sino también a una serie de pistas que permitirían comprender *Mi hermanita Magdalena* como una apropiación de los códigos cinematográficos estandarizados en el cine de misterio. Uno de los rasgos de la novela donde la mezcla de estos dos elementos se hace más obvia, ocurre cuando Magdalena y su esposo llegan a Francia. Según se explica:

Enrique se anunció como aristócrata mexicano. Compró fotografías antiguas, las enmarcó y dijo que eran de su familia. La más elegante era la de una joven de los años veinte fumando, a la cual declaró su madre. Vivían en hoteles de lujo, Enrique derrochaba dinero en los bares y en los restaurantes [...] Desde el principio la anunció [a Magdalena] como la descendiente de un Conquistador español, perteneciente a una gran familia mexicana. (Garro 1998: 114)

De igual forma cuando, accidentalmente, Estefanía se encuentra frente a frente con su cuñado en una calle de París y él la invita a pasar a su departamento, ella nota que:

...un piano ocupaba un rincón, sobre él había una gran cantidad de fotografías enmarcadas en madera dorada. Las había jóvenes y viejas, vestidas a la moda o con trajes antiguos, abanicos de plumas, niños vestidos de marineritos. En el lugar de preferencia, el relato de una mujer muy guapa, parecida a las estrellas de cine mudo. La mujer estaba casi de espaldas, con un traje escotado hasta

la cintura, fumando con una boquilla enormemente larga. Admiré sus pómulos salientes, su nariz delicada y sus cabellos cortos.

—¿Quién es esa actriz? —le pregunté

—¡Actriz! ¿Qué dices? Es mi madre —contestó disgustado.

—¿Doña Justa?

—Sí, doña Justa, como tú la llamas.

—Pero si no se le parece en nada...

—Eso es lo que tú dices. Además, el tiempo es traidor. Veremos lo que deja de nosotros. (Garro 1998: 114)

Rozando los límites de lo grotesco, esta acción de Enrique bien pudiera ilustrar el carácter sobrevenido de la memoria. En la narrativa de Elena Garro, la organización de las huellas siempre está guiada por un signo teatral que intenta producir un discurso donde inscribir aquella subjetividad que se pretende desarrollar; no obstante, en medio de esta operación se cuele la presencia de otra mirada —en este caso encarnada en Estefanía— que señala la fuerza de la deconstrucción que siempre ha estado y estará en cualquier relato del pasado. Así pues, la elección de identidades llevada a cabo por Enrique, si bien desplaza su arbitrariedad hasta el extremo del absurdo, no tiene ni más, ni menos cimientos que los ejercicios paralelos que han ejecutado Magdalena y sus hermanas.

Ahora bien, en todos los casos, el acto lingüístico que supone la construcción de la memoria, goza de un carácter preformativo que, como tal, resulta altamente ambiguo, aunque no por ello susceptible anulación. Podría decirse que, en el episodio referido, Enrique no narra un pasado para

él y para Magdalena, sino que, por el contrario, es poseído por un discurso. Enrique es narrado por una serie de imágenes donde ha decidido reconocerse. Antes de este proceso de enunciación no hay acto, ni habla, se puede apreciar tan solo un hecho incapaz de evocar o producir individualidad alguna.

Una vez más, la propuesta de Elena Garro en torno a las subjetividades femeninas en tránsito permanente se reitera: Magdalena, en su devenir, marca un exceso, su sola presencia es expresión de una serie de ideas y atributos acerca de otro y de otros, por tanto, su labor dentro del flujo de la memoria será articular los elementos irreconciliables que se han tejido sobre ella. La presencia de esta mujer no sólo contendrá una serie de rasgos espectrales encargados de repeler cualquier definición concreta que se pretenda anclar sobre ella sino que, además, gozará de la facultad de espectralizar todos esos discursos que en un momento u otro la han circundado.

Durante el tránsito a París y a Ascona, las referencias que se inscriben sobre el cuerpo de Magdalena irán perdiendo sustancia, hasta quedar solo huellas que solo recuperarán parte de su sentido, cuando la protagonista se apodere de la voz del otro. Un «otro» amplio, que abarca desde las voces más poderosas y legítimas de la historia, hasta las más eventuales:

—¿Sabes que dicen que te llamas Magdalena porque eres una cortesana?

—¡Eso es muy profundo! Me has quitado un peso de encima. Nuestro señor le dijo a la Magdalena: «Mucho te será perdonado porque has amado mucho» —contestó pensativa.

—Además ¡eres adúltera! ¿Te imaginas el disgusto de mis padres?

—Mira, no estoy casada por la Iglesia. Ya lo hemos discutido. Mis padres saben mucho, pero Nuestro Señor Jesucristo sabía más que ellos. Eso no me lo vas a negar. Acuérdate lo que les dijo a los que querían matar a pedradas a la adúltera: «¡Que arroje la primera piedra el que esté libre de toda mancha!» ¿Te crees superior a Cristo? Cuando me hice amante de Johnny me molestaba la palabra a-dúl-tera, pero me acordé de que Nuestro Señor estaba sentado haciendo dibujitos sobre la tierra con una varita, cuando se acercó el grupo que apedreaba a la adúltera y los maldijo. (Garro 1998: 162)

Nuevamente, el apriisionamiento del sujeto femenino y la fuga, se inscriben en medio de la parodia. Es obvio que el hecho de darle un nombre o, en términos más certeros, de «bautizar» a la protagonista ha tenido —al menos en un principio— la función de encerrar bajo un significante y un rito, a una individualidad errante; sin embargo, el hecho de que Magdalena pliegue el nombre y el relato bíblico que lo soporta, funge como un detonante. Saberse sometida a un apelativo cargado de historia, obliga a que Estefanía, Tarsicio, Johnny y otros tantos personajes más, acaben resignados y hasta subordinados a su conducta.

Ahora ellos serán los encargados de relatar, regular o suplicar la presencia de las actitudes de Magdalena que, al menos según lo que ella confiesa en un tono irónico, le han sido impuestas por medio de un nombre que nunca le dieron la oportunidad de elegir.

Esta paradoja se extiende cuando, a medida que el viaje avanza, la memoria de Magda-

respuestas, la univocidad de la identidad provoca que Magdalena pierda toda alternativa de crecimiento, toda oportunidad de hacerse sujeto. Ahora que está claro —al menos en apariencia— quién es Magdalena y quién la definió, el personaje comienza a despojarse de su deseo.

La constitución de la memoria como un discurso generador de tiempo absoluto lleva, hacia el final del viaje a Ascona, a esta paralización del personaje; no obstante, la referencia a «la Magdalena» bíblica no consigue detener el flujo del espacio, por ello, la protagonista y su hermana logran liberarse de la historia que las antecede y continúan su rumbo. El nuevo viaje hará que las protagonistas acaben con el carácter verificable y/o probable de la épica que les dio origen.

Tras el regreso a París, las secuelas de la guerra se van haciendo cada vez más evidentes. Las pugnas ideológicas y los enfrentamientos a muerte ocurren ante los ojos de las dos hermanas, quienes continúan sin comprenderlos del todo y, lo que resulta más interesante, quienes se encargan de reconstruirlos de manera anárquica. Un episodio ilustrativo ocurre cuando Magdalena se despide del profesor Novicki, una suerte de mentor que había conocido en Suiza. Él, tras llamarla «camaradita», la presenta a sus compañeros:

Sus amigos nos dieron sus nombres y la mano.



Portada de *Mi hermanita Magdalena* (1998) de Elena Garro.

lena se va haciendo más impermeable. En el momento mismo en que ella asume el referente bíblico, a manera de relato de identidad, se está apropiando de una memoria cerrada, de una historia absoluta que, como tal, carece de cualquier inestabilidad donde pueda inscribirse alguna respuesta. Fenómeno que renueva la tensión subjetividad/discurso. La carencia de

Parecían obreros y nos veían con respeto, sobre todo a Magdalena, «que podía llegar a ser un orgullo para las juventudes del Partido», declaró con solemnidad el profesor. A Magdalena se le llenaron los ojos de lágrimas. No supe si de orgullo o si de pena por Johnny. Me era imposible descifrar a la esfinge que era mi hermanita Magdalena [...]

Antes de dormir, Magdalena se quitó el anillo de Johnny, lo guardó en su bolso y me confió desde su cama.

—¡Qué bueno es el profesor! Llevaba yo el corazón roto y él me calmó. Me voy a hacer comunista... (Garro 1998: 174- 175)

Una vez más, los límites entre lo colectivo y lo individual se quiebran dentro de esta obra. El significativo «comunista» con toda la

carga ideológica que lo acompaña, es reducido por la protagonista a sinónimo de «Novicki». Lo que equivale a decir que la anécdota, nuevamente, se encargará de desplazar el hecho histórico dentro de esta ficción. A partir de ello, la identidad se aleja de la apropiación social de los acontecimientos y se reduce a un acto de adjudicación individual que lleva a cabo el personaje femenino. Magdalena «piensa» la ideología, renunciando al pasado glorioso que justifica su existencia, en la misma medida en que sobrepone el pacto a las filiaciones.

Por otra parte, Estefanía se declarará incapaz de diferenciar una pena de amor de una decisión ideológica. No puede descifrar el misterio que arropa el rostro de su hermana, por tanto, demuestra la insuficiencia de sus actos de habla y del lenguaje en general. Este acto reflexivo se produce, además, en el mismo momento en que la

protagonista se decanta por una opción política.

El «comunismo» al igual que el «capitalismo» será, para estas subjetividades en tránsito, solo palabras. Desde este punto de vista, es obvio que para Garro la construcción de un mito de identidad es un proceso completamente ajeno a la noción de «verdad» y mucho más cercano al consenso y al acuerdo colectivo acerca de la función social del mencionado mito. De hecho, la construcción de las diferentes tendencias ideológicas sigue siendo caricaturizada dentro de *Mi hermanita Magdalena* hasta el último apartado de la obra:

Ahora solo puedo decir que la boda de Hortensia fue preciosa y yo me la perdí, la boda de mi hermanita Magdalena está más allá de lo que se puede imaginar ¡Qué iglesia! De piedra por fuera y por dentro,



Elena Garro, Adolfo Bioy Casares, Octavio Paz y Helena Paz en Nueva York en 1956.

con tumbas de caballeros con la espada sobre el pecho ¡Qué tumbas! Así vale la pena que la entierren a una. Me quedé deslumbrada. Nunca había visto nada tan severo ni tan glorioso, puedo decir que mi hermanita que amaba tanto la historia se casó en una catedral más antigua y más histórica que la casa de Marat, de ingrata memoria. Helmut no era protestante, gracias a Dios [...] Cuando la abracé en la sacristía me dijo:


—¡Por favor, recuérdame que le escriba hoy mismo al profesor Novicki! Con la pesadilla del famoso difunto, no pude explicarle lo bien que entendí el *Manifiesto Comunista*. Menos mal que ahora podré dedicarme a los estudios. Tú misma puedes ver la tranquilidad en la que voy a vivir. (Garro 1998: 262- 263)

La asociación de elementos tan disímiles dentro del pensamiento occidental como el sacramento del matrimonio y el comunismo, contribuyen a diluir la noción de autoridad. Aunque consume una

serie de discursos, Magdalena no se pliega a ninguno y deja claro que al igual que el *Manifiesto* o la *Biblia*, la suya es una historia más. Por tanto, no es posible rastrear su identidad ni en sus propios ejercicios de representación, ni tan siquiera en los que lleva a cabo Estefanía, quien cierra su participación con una nueva pregunta/teoría sobre la memoria «Mi hermanita gozaba del efecto de olvidar hoy, lo que le había sucedido ayer. ¿Por qué no olvidó a Novicki? Entró en su nueva familia con naturalidad y sin memoria, bueno casi sin memoria...» (263)

Cabría preguntarse entonces qué relata Garro dentro de esta obra, dónde están la historia, la subjetividad y la memoria. La figuración de Magdalena como efecto de lenguaje lleva al lector a reflexionar en torno a las constantes que —antes o después, dependiendo de si se elige la fecha de escritura de la obra o la de publicación— esta escritora desarrolla en su narrativa. La adquisición y pérdida permanente del poder de la palabra y, sobre todo, las idas y venidas del recuerdo, hacen pensar en que el objeto del discurso de la autora es, precisamente, el poder

de la memoria. La memoria es dentro de esta obra una función, pero también un producto cultural que más que proyectarse en la escritura se presenta como una consecuencia de la misma. En el momento en que el espacio del recuerdo se satura, Magdalena — que bien puede entenderse como un sujeto femenino cualquiera— se ve en la necesidad de huir hasta asir un nuevo recurso para el desarrollo de su identidad.

Muy por el contrario de lo que proponían las grandes épicas latinoamericanas de los sesenta, solo en la falibilidad de la historia de *Mi hermanita Magdalena* se inscribe esta subjetividad, un constructo errante y errático que hallará un discurso donde esconderse. Magdalena constituirá la materialización de un signo cuya presencia en sí misma traduce como presente continuo. El nombre propio, entonces, encarnará, en muchos casos, la territorialidad habitada y habitable por los individuos. Si se renuncia a la memoria, el nombre pasa a ser el significante primero, ligado al sentido de pertenencia. En él residirán esos seres volátiles que constituyen sus personajes femeninos de Elena Garro. 

Bibliografía

Derrida, Jacques.

- *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa Editorial. Barcelona. 1998.

Garro, Elena.

- «La señora en su balcón». En: *Tercera antología de obras en un acto*. México DF: Editorial Maruxa Villalta. 1960. pp. 25- 40.

- *Testimonio sobre Mariana*. México D.F: Grijalbo. 1981.

- *Mi hermanita Magdalena*. Monterrey: Ediciones Castillo S.A. 1998.

Saraceni, Gina.

- *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 2008.