EL DESEO DE LA MUERTE Y LA MUERTE DEL DESEO
EN LA OBRA DE ELENA GARRO
HACIA UNA DEFINICION DE LA ESCRITURA FEMENINA
EN SU OBRA

POR

MONIQUE J. LEMAITRE
Northern Illinois University

Me gustaría empezar por referirme a uno de los mejores artículos sobre Elena Garro que haya yo leído, el ensayo titulado: "Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro"¹, ya que no sólo concuerdo básicamente con la tesis de su autora, Adriana Méndez Ródenas, de la Universidad Autónoma de Puebla, México, sino que en cierta forma doy aquí por sobreentendida la filiación tradicional de la novela sobre la cual se centra el estudio antes mencionado. Los temas que hoy me ocupan, los del deseo y de la muerte están indisolublemente ligados al concepto de tiempo en la obra de Elena Garro y en ciertos casos me referiré al artículo de Méndez Rodenas en mi afán por no repetir lo ya expuesto por ella.

A primera vista, el narrador² de *Los recuerdos del porvenir*, el pueblo de Ixtepec, podría verse como un narrador colectivo indiferenciado, es decir ni masculino, ni femenino, pero, de acuerdo con Lacan, y a nivel de la "fábula" si no al del "texto", el sujeto de la narración (también el pueblo de Ixtepec) está, desde el principio de la narración "mediatizado" por su propio discurso. Lacan nos dice que:

El registro del significante se origina del hecho de que un significante representa un sujeto respecto de otro significante. Esta es la estructura de todas las formaciones del inconsciente y es esto también lo que explica la división originaria del sujeto. El significante al producirse en lugar del Otro (lo sim-

¹ Méndez Rodenas, Adriana: "Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, *Revista Iberoamericana*, Núms. 132-133, julio-diciembre de 1985, pp. 843-851.

² Utilizo aquí la terminología de Greimas expuesta por Mieke Bal en : *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1985.

bólico), hace surgir en él el sujeto, pero también a costa de paralizarlo. Lo que ahí estaba pronto a hablar, desaparece o se desvanece al no ser más que un signifi-cante³

En otras palabras el sujeto de la enunciación no es más que la suma de sus enunciados, suma que el narrador llama “memoria”, memoria que no es sino muerte, “cero” que solamente deja de serlo y adquiere “vida” cuando se le nombra (“Ixtepec”) o cuando se empotra en la cadena del enunciado como significante. O sea que el narrador en su catatonia anterior al enunciado es el modelo para la muerte. Deleuze y Guattari escriben, citando a Maurice Blanchot:

Toda intensidad lleva en su propia vida la experiencia de la muerte y la envuelve. Y sin duda toda intensidad se apaga al final, todo devenir deviene él mismo un devenir-muerte! Entonces la muerte llega efectivamente. Blanchot distingue claramente este carácter doble, estos dos aspectos irreductibles de la muerte, uno bajo el cual el sujeto aparente no deja de vivir y de viajar como “uno/se” no ‘se’ cesa y no ‘se’ acaba de morir”, y el otro bajo el cual este mismo sujeto, fijado como “yo”, muere efectivamente, es decir cesa por fin de morir pues acaba por morir, en la realidad de un último instante que lo fija así como “Yo” aunque deshaciendo la intensidad, llevándola al cero que la envuelve⁴.

La “doble muerte” del narrador-focalizador incluye también la “doble muerte” de la protagonista, Isabel, como él condenada a la petrificación eterna de la memoria, de allí lo de “los recuerdos del porvenir” del título. Ahora bien, en el artículo anteriormente citado de Méndez Rodenas, ésta hace coincidir el tiempo femenino con el tiempo imaginario o ficticio.

Por otro lado, Luce Irigaray⁵ escribe que:

Toute théorie du “sujet” aura toujours été approprié au “masculin”. A s’y assujétir, la femme renonce à son insu à la spécificité de son rapport à l’imaginaire. Se replaçant dans la situation d’être objectivée -en tant que “féminin”- par le discours. S’y réobjectivant elle-même quand elle prétend s’identifier “comme” un sujet masculin. Un “sujet” qui se re-chercherait comme “objet”(maternel-féminin) perdu?

³ Citado por Anika Rifflet-Lemaire en: *Lacan*, Buenos Aires, México: Hermes-Sudamericana, 1981, p. 121.

⁴ Deleuze Gilles y Guattari, Félix, *El anti-Edipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1985, p. 341.

⁵ Irigaray, Luce: *Spéculum de l'autre femme*, Paris: Editions de Minuit, 1974, p. 165.

{Toda teoría del “sujeto” siempre habrá sido apropiada al “masculino”. Al someterse a ella, la mujer renuncia a pesar de sí misma a la especificidad de su relación con lo imaginario. Volviéndose a poner en la situación de ser objetivizada- como “femenino-por el discurso”. Objetivizándose a sí misma cuando pretende identificarse como “sujeto” masculino. ¿Un “sujeto” que se volvería a buscar como “objeto” (materno-femenino) perdido?} (Mi traducción).

Regresemos al texto de Garro que nos ocupa. Empieza así:

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga. (Los recuerdos, p. 9).

A pesar de la polifonía del narrador, cuando tomamos al pueblo de Ixtepec como sujeto del enunciado, no podemos sustraernos al hecho lingüístico de que es de género masculino. Sabemos que la piedra “aparente” es Isabel. ¿Podría encontrarse un mejor símbolo de “objetivación” que una piedra, “significante”, además, de género femenino?

Es a través de este símbolo de lo “femenino” que el sujeto accede a lo imaginario. La “piedra” es entonces menos inviolable y opaca de lo que aparenta ser, presenta fisuras que permitirán la “mise en abîme” de la búsqueda del objeto (femenino) por el sujeto (masculino). Irigaray escribe que:

Le plus amorphe quand à l'idée, le plus apparemment “chose” si l'on veut, la matière la plus opaque, (s') ouvre sur un miroir d'autant plus pur qu'il ne se connaît pas, et qu'on ne lui connaît pas de reflets. Sinon ceux que l'homme y aura réfléchis mais qui dans le mouvement de spéculum concave, pirouettant sur lui-même, seront rapidement floués. (Irigaray, p.166).

{En cuanto más amorfo en relación a la idea y más aparentemente “cosa” si se desea, la materia más opaca (se) “abre” sobre un espejo tanto más puro en la medida en que no se conoce, y que no se le conocen reflejos. Salvo aquellos que el hombre haya reflejado sobre él pero que, en el movimiento de este speculum cóncavo, se verán rápidamente empañados.} (Mi traducción).

La estructura utilizada por Garro no es pues, a primera vista, novel. Su enfoque inicial es el del punto de vista patriarcal hegemónico. El narrador es omnisciente y representa los tres términos de la triangulación edípica freudiana, padres, madres,

hijos. Es el reflejo múltiple de la sociedad que pretende describirnos. Dentro de esa sociedad en la cual “la elaboración de las pulsiones de muerte estaría reservada al hombre” y prohibida a la mujer, que estaría al ‘servicio’ del trabajo de las pulsiones de muerte. Del hombre.” (Irigaray, p. 61).

¿Qué sucede, sin embargo, cuando se le permite hablar al “objeto” mujer; cuando éste se convierte en “emisora” de un mensaje, en “sujeto” del enunciado? ¿Puede hablarse de “pulsiones de muerte” femeninas al analizar los “restos” del discurso atribuidos a “lo femenino”? Esto es lo que nuestro análisis de la obra de Elena Garro pretende hacer. El primer “sujeto” mujer del enunciado es Dorotea: “-Más pecados para Julia” dice como emisora al contemplar a los colgados mientras que su subjetividad añade: “No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres, y yo seré un cadáver.” (*Los recuerdos*, p. 14). Este es un excelente ejemplo de la “doble muerte” a la que alude el citado texto de Blanchot. Como sujeto emisor, Dorotea rechaza el deseo de muerte que le es impuesto del exterior con palabras que le son dictadas por su “socius” patriarcal quien tiende a culpar a la querida del General Rosas, Julia, de todas las desgracias del pueblo. Sin embargo, el deseo de su inconsciente, traducido por sus “pensamientos” en el texto, establece una diferencia entre la muerte “pura” del pobre y la “impura” de aquél que ha tenido dinero. La muerte que Dorotea verdaderamente desea es la primera, aunque no se sienta digna de ella. Más adelante los niños le recuerdan que ella es Zapatista o sea que, aunque sus enunciados parezcan emular los del enunciado del subconsciente colectivo patriarcal que se refiere a los indios como a seres infrahumanos, su propio inconsciente “femenino” es develado por su deseo de la muerte.

Lo interesante aquí es que estas pulsiones de muerte se cueclan en el intersticio creado por la lucha de clases vista en términos de dos cuerpos sin vida, y a nivel de la “historia”, o sea de la ideología que transparece en el enunciado, se inspira de una línea del Evangelio que, aún cuando no se le puede negar su procedencia patriarcal, sí se le puede leer como revolucionaria dentro de ese sistema: “De los humildes será el reino de los cielos.” (*Los recuerdos*, p. 14).

El tema del amor, tradicionalmente emparentado al de la muerte y territorio “femenino” dentro del “socius” patriarcal, es también introducido desde el principio de la novela de Garro que ahora nos ocupa. El narrador hace mención de la atracción incestuosa que Nicolás siente por su hermana Isabel, para luego describirnos a ésta fascinada por representaciones simbólicas de amores “irreales”:

Le gustaba contemplar los abanicos con sus paisajes menudos iluminados por la luna, las terrazas oscuras en las que parejas desvanecidas y minúsculas se besaban. Eran imágenes de un amor irreal, minucioso y pequeñísimo, encerrado en aquellas prendas guardadas en la oscuridad. (*Los recuerdos*, p. 16).

Isabel trata además de imaginarse a su futuro esposo, pero, a sabiendas de que sólo se puede imaginar aquello que no existe, de allí que le diga a Dorotea: “—Doro, lo único que hay que imaginar es lo que no existe—” (p. 17). Pero es precisamente ese mundo de lo “que no existe” el que la atrae, en contraposición al mundo patriarcal en donde su único destino es el matrimonio. Lo cual explica el que le diga a Nicolás:

“—¡Nicolás, cuando yo sea muy vieja tendré un cuarto así!” (p. 16), y más adelante, ante la opinión de la madre, de que le gustaría que Isabel se casara, responda, categórica: “—No me voy a casar—” (p. 22). Nicolás, además, y por razones distintas, rechaza la idea del posible matrimonio de Isabel y encadena este rechazo a la proyección del tipo de muerte que desee para ambos. Una muerte que contradiga la prescrita por el status-quo y que no sería sino el anverso de una muerte en vida, pasiva, provinciana y sin historia: “—Prefiero morir en mitad de la calle o en un pleito de cantina—” (p. 17). Es precisamente esa intensidad la que caracteriza las pulsiones de vida y muerte de ese personaje andrógino conformado por Isabel y Nicolás y el que hace que el tiempo sincrónico sea el único verdadero tiempo de la novela (y de toda la obra de Elena Garro). Es el tiempo de la fiesta que Félix Moncada trata en vano de perpetuar artificialmente cuando ordena parar los relojes a las nueve todas las noches. El narrador nos dice que:

Después de la cena, cuando Félix detenía los relojes, corría con libertad a su memoria no vivida. El calendario también lo encarcelaba en su tiempo anecdótico y lo privaba del otro tiempo que vivía dentro de él. 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. Le gustaban los días festivos. 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. (Los recuerdos, p. 21).

Comparemos esta cita con lo que escribiera Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*:

La sociedad comulga consigo misma en la Fiesta. Todos sus miembros vuelven a la confusión y libertad originales. La estructura social se deshace y se crean nuevas formas de relación, reglas inesperadas, jerarquías caprichosas. En el desorden general, cada quien se abandona y atraviesa por situaciones y lugares que habitualmente le están vedados. Las fronteras entre espectadores y actores,

entre oficiantes y asistentes, se borran. Todos forman parte de la fiesta, todos se disuelven en su torbellino. Cualquiera que sea su índole, su carácter, su significado, la Fiesta es participación⁶.

La fiesta es, pues, ese territorio mágico en donde se borran las fronteras entre la vida y la muerte y el instante se convierte en intensidad pura. Mas no olvidemos que a pesar de la coincidencia entre los textos de Garro y de Paz, éste último opta por la "vida", mientras que Garro opta por la "muerte", único tiempo verdaderamente "femenino" en su obra. Es el tiempo de la nostalgia, pero también es el tiempo de la acción que le es vedada a las mujeres del "socius" de sus escritos. Ya en *Los recuerdos del porvenir* el narrador describe así a las mujeres que sobreviven a la Revolución:

Recuerdo todavía los caballos cruzando alucinados mis calles y mis plazas, y los gritos aterrados de las mujeres llevadas en vilo por los jinetes. Cuando ellos desaparecieron y las llamas quedaron convertidas en cenizas, las jóvenes hurañas empezaron a salir por los brocales de los pozos, pálidas y enojadas por no haber participado en el desorden. (p. 10).

En *La semana de colores*⁷ tenemos un verdadero desquiciamiento del tiempo, creado por dos niñas, Evita y Leli, en contra del tiempo del padre que no se parece al de Martín Moncada y es estrictamente cronológico. Ese desquiciamiento está regido por las pulsiones de muerte de las niñas, quienes trascienden su miedo a Don Flor precisamente para encontrar la intensidad que el mundo cotidiano les veda a las niñas (y a todas las minorías). El círculo dantesco de Don Flor les abre precisamente el acceso al mundo masculino, mundo infernal, pero mundo al fin, no limbo de "irreales" amores pintados sobre "femeninos" abanicos.

Me detendré más sobre el análisis del cuento bajo cuyo título se publicó el volumen *La semana de colores* porque, debido a su brevedad, se presta más fácilmente para demostrar mi teoría de que el verdadero espacio "femenino" dentro de la obra de Elena Garro es el de la muerte. En cierta forma, la "realidad" masculina que las niñas conocen por el intermediario de don Flor no es de su agrado, como no lo es tampoco la que su padre les ofrece. No hay, pues, territorio que les pertenezca verdaderamente. Al primero acceden por medio de la fantasía, de lo imaginario, el otro les es impuesto desde la cuna:

⁶ Paz, Octavio: *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 47.

⁷ Garro, Elena: *La semana de colores*, México, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964, pp. 77-108.

—¿Cuál es el día que quieren ver en sangre? ¿Cuál? ¿Cuál niñas? ¿Cuál? ¿Díganme cuál es el día que necesitan ver en sangre? —Se echaron a llorar. Su padre les explicó que los días eran blancos y que la única semana, era la semana Santa: Domingo de Ramos, Lunes Santo, Viernes de Dolores, Sábado de Gloria y Domingo de Resurrección. Pero era difícil olvidar a la semana de colores encerrada en la casa de don Flor. ("La semana ...", p. 95).

El mundo patriarcal hegemónico es, pues, también el del orden y la ortodoxia religiosa en contraposición al mundo demoníaco que tiene su propio orden que es el de la creación literaria y cuyo "ábrete sésame" no es sino el deseo femenino que es deseo de muerte. Aquí habría que puntualizar que tampoco esta idea es nueva, sino que se conforma a la dicotomía que la sociedad patriarcal ha establecido para las mujeres. Por una parte, están aquellas cuya conducta obedece a la ley del padre, y por la otra, las que la desobedecen y estas últimas aparecen a menudo en arte y literatura precisamente como "poseídas" por un poder demoníaco. En *Los recuerdos del porvenir*, Nicolás, ante la impotencia que siente frente al silencio de Isabel y a su desaparición del jardín, concluye que "tiene poderes". También en "La semana de colores" las dos niñas son vistas con recelo por la servidumbre después de que descubren el cadáver de don Flor. No solamente se les sospecha de haber tenido contacto con el mundo demoníaco sino de haber "dejado la puerta abierta" de la casa infernal del brujo, o sea de haber liberado el mundo del desorden, que es también el mundo de la imaginación y de la creación artística. El mundo de las niñas sigue siendo, sin embargo, el de la inmanencia. Cuando están en casa de don Flor sueñan, "desean" reintegrarse al mundo del *status quo* simbolizado por un retrato de Felipe II y la presencia de su nana Candelaria. "Nuestro Señor Jesucristo no las había castigado y lo único que querían era regresar a su casa en donde las paredes y el jardín olían a paredes y a jardín." (*La semana...* p. 94). Como mujeres, sin embargo, el único espacio que les pertenece es el de la imaginación que crea sus propios recuerdos que son pulsiones de muerte. En ese espacio, don Flor, anverso del padre y por ende de Dios trata, como sujeto emisor, de influir en la visión de las niñas que actúan como focalizadoras pero también como sujetos receptores.

Según Luce Irigaray (*Speculum*, 225-252), casi el único espacio en que le ha sido dado a la mujer para expresarse abiertamente ha sido en el terreno de la mística, más específicamente, el de la visión mística que el hombre le envidia y ha tratado de emular como en el caso de San Juan de la Cruz. En *La semana de colores* la mirada tiene una importancia fundamental. A Leli y a Evita se les amenaza con la pérdida de la vista si continúan mirando desde lejos la casa de don Flor. Candelaria les dice: "—Nuestro Señor Jesucristo les va a sacar los ojos por mirar lo que no deben mirar." Sin embargo a pesar de las dudas que tienen en un principio de que

la amenaza pueda hacerse realidad su deseo de “ver” aquello que les permita expresarse como mujeres triunfa sobre su miedo:

Tal vez nuestro Señor Jesucristo les estaba secando los ojos, por eso sólo veían la mancha cada vez más grande del traje color bugambilia. —Vamos a ver a don Flor, él nos lo dirá. (*La semana...*, p. 82).

Su mirada 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. Al verlas de cerca por primera vez, don Flor menciona que las niñas tienen ojo de macho y al mismo tiempo mucha agua en los ojos, añadiendo: “—Entre ustedes y yo, hay toda el agua del mundo.” (*La semana...*, p. 83). El agua simboliza aquí precisamente ese espacio de reflejos específicamente femenino al que don Flor no puede acceder a pesar de compartir con las niñas el “ojo macho” que podría entenderse como el “lector macho” cortazariano, o sea activo y no pasivo.

Lo que estas dos émulas de la Alicia de Lewis Carroll querían ver era a las siete mujeres vestidas de colores distintos y que simbolizan los siete días de la semana que habían percibido de lejos desde su “mirador” mágico. Pero la “semana” se ha ido a la feria de Telcolapan, es decir que los significantes no están presentes y en su lugar sólo quedan sus significados: “Aquí estamos en el centro de los días.” les dice don Flor (*La semana...*, p. 84). Siguiendo el razonamiento de Irigaray sobre el trance místico, podríamos decir que los tres personajes, don Flor, Evita y Leli se encuentran en el centro de “lo femenino” que se asemeja a la esfera de Pascal, o sea, que su centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Las dos niñas entran entonces en el círculo del trance místico hecho de significados polarizados que simbolizan todos los excesos, los de los siete pecados capitales y las siete virtudes teologales, en medio de una atmósfera de aridez y calor (las niñas tienen constantemente sed, por ejemplo). En este cuento, las dos hermanas son iniciadas por don Flor al mundo del éxtasis místico, que culmina en la unión de los contrarios y la muerte del dios/demonio a quien don Flor simboliza y que recuerda al “muero porque no muero” de los místicos que es, en cierta forma, intraducible. Ellas son aún niñas y por eso no comprenden todo lo que les dice don Flor y no ven ni oyen ni huelen lo que él les describe. Su atracción, su “deseo” sólo se traduce en miedo frente al espacio de “lo femenino”, que desemboca en el éxtasis que es penitencia, que es placer, que es muerte.

A este espacio de “lo femenino” lo volvemos a encontrar en otro cuento del volumen *La semana de colores*, “¿Qué hora es?”. En este relato, la protagonista, la Señora Mitre, quien espera a su amante en un cuarto de un hotel parisino, cuyo tiempo, para ella, no es el de los relojes, se refiere también al éxtasis del perfecto amor con imágenes que recuerdan las de la mística unión con Dios:

—De niña, señor Brunier, el tiempo corría como la música en las flautas. Entonces no hacía sino jugar, no esperaba. Si los grandes jugáramos, acabaríamos con las piedras adentro del reloj. En ese tiempo el amor estaba afuera en las tapias de mi casa, esperándome como una gran hoguera, toda de oro, y cuando mi padre abrió el portón y me dijo: “¡Sal, Lucía!”, corrí hacia las llamas: mi vocación era ser salamandra ... (“¿Qué hora es?”, p. 67).

En “La culpa es de los Tlaxcaltecas” volvemos a encontrar la misma conjunción entre luz, intensidad y transcendencia hacia un espacio en cuyo centro “el tiempo y el amor son uno solo.” (“La culpa ...”, p. 13). Una vez más nos percatamos de que el espacio de “lo otro”, de “lo femenino” es el espacio atemporal de la muerte. El guerrero indio que es el esposo del “otro yo” de la protagonista le dice:

—Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo ... por eso te andaba buscando—. Se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo. Cuando me dijo eso lo miré a los ojos. Antes solo me atrevía a mirárselos cuando me tomaba, pero ahora, como ya te dije, he aprendido a no respetar los ojos del hombre. (“La culpa ...”, p. 14).

En ese espacio femenino que se abre siempre como reflejo deformado de la realidad por medio del agua y de la intensidad de la luz, la protagonista se sobrepone al miedo igualándose al “Otro” por medio de la mirada.

En muchos textos de Elena Garro, como por ejemplo “El robo de Tiztla”, la narradora, Evita, quien empieza el relato en tercera persona y no nos revela su identidad sino al final del mismo, utiliza la mirada de los personajes como focalizadora para traducir irónicamente el mito masculino de los “poderes” que se les atribuyen a las mujeres. En el caso del tema que nos ocupa, no puede dejar de mencionarse la pieza de teatro *Un hogar sólido*⁸. En esta obra, la muerte es el único hogar sólido al que una mujer puede aspirar. Las últimas líneas de la pieza son quizás las más trágicas de toda la literatura femenina escrita en Latinoamérica: “*Lidia*. —¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba! (“*Desaparece*””, p. 34). En esta pieza el concepto del deseo de Deleuze y Guattari como un cuerpo sin órganos en donde los significantes que traducen ese deseo son objetos de lo más heteróclito se hace, irónicamente (si pensamos en el desconocimiento que en Europa se tiene de nuestros valores “menores”) presente. Estamos en

⁸ Garro, Elena: *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1958.

presencia de la muerte “juguctona” mexicana (tercermundista sería un término más apropiado) en donde los que fueran “órganos” en vida de los personajes se convierten en inorgánicos objetos del deseo o juguetes:

Gertrudis. —¡Pero Mamá, no seas injusta: ¡es el fémur de Clemente!

Catita. —¡Fea!, ¡Mala!, ¡Te pego! ¡No es su fémur, es mi cornetita de azúcar!

Clemente. —(a Gertrudis) ¡No se la habrá comido? Tu tía es insoportable.

Gertrudis. —No lo sé Clemente. A mí me perdió mi clavícula rota. Le gustaban mucho los caminitos de cal dejados por la cicatriz. ¡Y era mi hueso favorito! (*Un hogar ...*, p. 17).

Más adelante volvemos a encontrar todo el simbolismo del tiempo masculino que aprisiona a la mujer, así como el mito de la unión de los contrarios, a través del cual ésta sueña poder evadirse de esa cárcel perpetua:

Lidia. —¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo ... y ya sabes, me llevaron a una casa extraña. Y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que me miraron durante años ... Yo pulía los pisos para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraba espejos para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la palabra amorosa. Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno ... (“Un hogar ...”, p. 28)

Se objetará, y con razón, que la “unión de los contrarios” y el tropo lingüístico conocido como paradoja que lo logra dentro del espacio literario han representado una trampa endémica para las mujeres, quienes en vez de realizarse como individuos siguen soñando con ser parte de un todo que integra el lado masculino de la humanidad.

Un hogar sólido resume el íntimo anhelo de la mujer tradicional de encontrar un hogar que entre dentro del orden solar:

Cada balcón sería una patria diferente; sus muebles florecerían, de sus copas brotarían surtidores; de las sábanas, alfombras mágicas para viajar al sueño; de las manos de mis niños, castillos, banderas y batallas ... pero no encontré el hilo, Muni ... (“Un hogar ...”, p. 29).

Dos son los símbolos que se repiten a lo largo de esta pieza de teatro, el del “hilo” (de Ariadna) que los distintos personajes femeninos imaginan y buscan sin poderlo hallar y que las conduciría a la unión perfecta con “el amado”; y “los ojos”

o la mirada de “lo otro” que los espejos les devuelven y que Lidia querría sellar para siempre utilizando precisamente “el hilo”:

(...), con el hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre, cosería amorosos párpados que cerrarían los ojos que me miran, (...) (Un hogar ..., p. 29).

La mirada del padre es la que impide, en vida, que la mujer pueda elaborar su propio “hilo” liberador. En vida ésta solamente recoge palabras muertas: no tiene acceso al “discurso”. Este le es dado por el texto en donde los deseos de los personajes cobran cuerpo por medio de la imagen poética. Es interesante notar, entre todos los deseos de las mujeres, el de Catita: “¡Yo quiero ser el dedo índice de Dios Padre!” (“Un hogar ...”, p. 32). ¿Alusión al deseo freudiano del pene? ¿O simple alusión al símbolo máximo del poder patriarcal? Luce Irigaray escribe que:

La femme n’a pas de regard ni de discours de sa spécularization spécifique qui lui permette et de s’identifier à elle (comme) même —de revenir à soi— ni de se déprendre de son emprise immédiate dans un procès spéculaire naturel —de sortir de soi. En cela la femme ne prend pas une part agissante dans le devenir de l’Histoire, car elle n’est jamais que l’opacité encore indifférencié de la matière sensible (...) (*Spéculum* ..., p. 279).

(La mujer no tiene ni mirada ni discurso de su especularización específica que le permita identificarse a sí misma (como) ella misma —de regresar sobre sí misma— ni de liberarse de su asir inmediato en un proceso especular natural— de salir de sí misma. En eso la mujer no toma parte activa en el devenir de la historia, pues nunca es más que la opacidad aún indiferenciada de la materia sensible (...) (mi traducción).

Esa “materia sensible indiferenciada” en el texto de Garro que ahora me ocupa es traducida con gran maestría por los “deseos” de las mujeres en el cementerio. Quieren ser: “¡Leño en llamas!”, “la música del arpa de Santa Cecilia”, “¡Una ola salpicada en sal, convertida en nube!”, “¡Centella que se hunde en el mar negro!” (“Un hogar ...”, pp. 32-34).

En “Los pilares de Doña Blanca” volvemos a encontrar el motivo místico del fuego: “Blanca . —(Volviéndose hacia él): ¡Amo el fuego! Soy como las salamandras: no me quema.” (“Un hogar ...”, p. 41). El tema de esta pieza de teatro es también el del deseo de la muerte, en donde Blanca espera encontrar su propio rostro, que no sería distinto del de Alazán, pero como en todos los textos de Elena Garro mencionados en este estudio y en otros que los límites de este artículo no nos permitieron citar, el deseo de la muerte lleva en sí la muerte del deseo, la

disgregación del discurso femenino que no ha sido sino espejismo y que se plasma en una forma ideal que solo existe a nivel de lo imaginario. Al final de "Los pilares de Doña Blanca" se oye la voz de Rubí diciendo:

¡No hay torre! ¡No hay Blanca! ¡No hay Rubí! Todo era el reflejo de un espejo. Ahora se ha roto y ya no somos más. Sus astillas reflejan otros soles. ("Un hogar ...", p. 50).

LAS OBRAS DE ELENA GARRO EN ORDEN CRONOLOGICO DE APARICION,
SON:

Andarse por las ramas, Los pilares de Doña Blanca y Un hogar sólido, Tres piezas en un acto (Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1958).

La mudanza, la palabra y el hombre (México, 1959).

Un hogar sólido y otras obras en un acto ("El Encanto", "Tendajón mixto") (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).

El rey mago y la Señora en su balcón (Colección Teatro Mexicano, Editora Maruxa Vilalta, INBA, 1960).

"El árbol" (*Revista mexicana de literatura* , México, 1963).

"La dama duende" (*Revista de Arte Teatral del INBA*, 1964).

"La dama boba" (*Revista de Arte Teatral del INBA*, 1964).

"Los perros" (México: *Revista de la Universidad de México*, 1965).

"Felipe Angeles", (México: *Revista Coatl*, 1967).

Los recuerdos del porvenir (México: Joaquín Mortiz, 1963).

La semana de colores (México: Joaquín Mortiz, 1964).

Andamos huyendo, Lola (México, 1980).

Testimonios sobre Mariana (México: Grijalbo, 1981, Premio Juan Grijalbo, 1980).

Reencuentro de personajes (México: Grijalbo, 1982).

La casa junto al río (México, 1983).