



## Naturalización de la tragedia femenina: Un hogar sólido de Elena Garro

Naturalization of female tragedy: *Un hogar sólido* by Elena Garro.

Recibido: 10-07-2022 Aceptado: 15-08-2023 Publicado: 31-12-2023

**Ethel Junco**

Universidad Panamericana, México  
ejunco@up.edu.mx

 0000-0002-3369-0576

**Claudio Calabrese**

Universidad Panamericana, México  
ccalabrese@up.edu.mx

 0000-0001-9844-3368

**Resumen:** Ofrecemos una lectura de *Un hogar sólido* de Elena Garro en relación con los postulados de la tragedia griega, en particular las nociones de destino, culpa y conocimiento, para resaltar la posición femenina que presenta la autora a través de la cual cuestiona las convenciones de su época. Primero presentamos la idiosincrasia de los personajes para resaltar la materia trágica que aporta la protagonista de la pieza y fundamentar su carácter de heroína. En la circunstancia existencial de las mujeres se plantea la oposición del destino y la libertad, aunque la búsqueda de la autonomía será el camino de la afirmación de la identidad. La autora confronta a la protagonista con la determinación del destino, expone su decisión y verifica su caída; en las diferencias propuestas entre la tragedia griega y la tragedia mexicana, se critican las estructuras socioculturales y los estereotipos de género. Elena Garro confirma el papel político del teatro y la misión del héroe en la comunidad.

**Palabras clave:** Tragedia griega - teatro mexicano - Elena Garro - estereotipo de género.

**Abstract:** We offer a reading of Elena Garro's *Un hogar sólido* in relation to the postulates of the Greek tragedy, in particular the notions of destiny, guilt and knowledge, to highlight the feminine position presented by the author through which she questions the conventions of her epoch. First we present the idiosyncrasies of the characters to highlight the tragic matter that the protagonist of the piece contributes and to base her heroine character. In the existential circumstance of the women the opposition of destiny and freedom is raised, although the search for autonomy will be the path of affirmation of identity. The author confronts the protagonist with the determination of fate, exposes her decision and verifies her fall; in the proposed differences between Greek tragedy and Mexican tragedy, criticism is made of sociocultural structures and gender stereotypes. Elena Garro confirms the political role of the theater and the hero's mission to the community.

**Keywords:** Greek tragedy - Mexican theater - Elena Garro - gender stereotype.

Elena Garro (1916-1998), una de las voces principales de la literatura en lengua española del siglo XX, es poco conocida o conocida por los motivos incorrectos. Fue una mujer de pensamiento político activo, rechazó el espacio oficialista, confrontó y expuso la influencia de los intelectuales en la movilización juvenil que termina en la masacre de Tlatelolco (Melgar, 2002). Su vida recibe las marcas de su carácter: es perseguida, acusada de profesar las ideologías más contrapuestas, marginada al exilio y convertida en “traidora por antonomasia entre la inteligencia mexicana” (Boullosa, 2012, p. 59). Su historia se inscribe en contrapunto a la de su gran antagonista, el célebre Octavio Paz (Messinger Cypess, 2012; Lund, 2017).

Garro ingresa en el mundo literario hispanoamericano con piezas de notable madurez; obras como *Un hogar sólido* (1958), *Los recuerdos del porvenir* (1963) y el primer cuento de *La semana de colores*, *La culpa es de los tlaxcaltecas* (1964) nacen como clásicos, no como ejercicios literarios en progreso; su producción recorrió todos los géneros, teatro, novela, cuento, poesía, además de ser guionista y periodista (Melgar, 2010).

Envueltas en el marco sociocultural de su país y de su tiempo, las preocupaciones políticas o los problemas personales adoptan en sus obras una visión consistente y un enclave más allá de la inmediatez de las justificaciones coyunturales (Carballo, 1986; Beltrán Félix, 2019). Uno de sus pilares argumentales se ocupa de la competencia de las diversas memorias por imponerse y definir los sucesos históricos (Seydel, 2014).

Es reconocido por la crítica que la autora siguió e incorporó los principios de la tragedia en sus composiciones (Garro & Schmidhuber, 2016; Calabrese & Junco, 2022) y que, independientemente del género planteado, una veta trágica define el ritmo de sus relatos. El tipo de protagonista, el tipo de conflicto, la relación con fuerzas sobrenaturales, la clausura del tiempo son todos elementos que se reiteran en la forma de resolver sus ficciones.

En *Un hogar sólido*, el núcleo trágico está formulado a partir de los mandatos sociales instituidos en el parentesco, en particular en el matrimonio. Si bien la obra no es una tragedia formalmente hablando, sino que se identifica con el auto sacramental o el *mystery* (Garro y Schmidhuber, 2016), muestra el desencuentro de fuerzas inmanentes a la historia con su destino más allá de la vida, inscribiendo el problema en la historia de la salvación. La composición se aleja del ceremonial del teatro litúrgico por el humor de tono surrealista, que interrumpe el rigor de la pieza religiosa (Minardi, 2011).

Si la gran tragedia clásica tomó como motivos centrales la identidad, la culpa, la libertad, el enfoque trágico de Elena Garro se define en el dilema de ser mujer en los límites de una cultura. Aquí se encuadra la pregunta que atraviesa toda su obra: ¿Cuál es la validez de las normas que rigen y someten las relaciones humanas y que, a pesar de una intrínseca asimetría, se prolongan en el tiempo sin cuestionar su fundamento? Garro sostiene la esencia de lo trágico en lo irreductible del conflicto; la desarmonía inconciliable que corporiza fuerzas primigenias y que desata violencias arcaicas, solo se disipa con la anulación de una de las partes. Si fuera posible una conciliación, entonces no habría tragedia (Gutiérrez Delgado, 2019). La pregunta, que la autora formula en combinaciones de etnia, de género, de grupo social, de pertenencia ideológica según la obra, en *Un hogar sólido* la orienta al matrimonio. El enfoque parece oportuno para dirigir una invectiva feminista, como radical oposición de partes en sentido dialéctico; sin embargo, la autora adopta una forma de reclamo más agudo que define, precisamente, el sentido trágico del problema (Steiner 1991). Sus perfiles femeninos, estudiados ampliamente, las convierten en personajes icónicos (Gallo, 1995; Bundgard, 1995; Moreno, 2019). Estas mujeres denuncian con su presencia que el poder es anárquico y vengativo y que se afirma mediante una violencia rudimentaria, considerada derecho natural.

Nos enfocaremos en presentar los postulados de la tragedia cómo género clásico, la naturaleza de la obra elegida, el tipo de acción que prevalece, los personajes y el marco espacio-temporal. Visualizado el tejido compositivo, nos detendremos en dos parlamentos de la protagonista que condensan la materia trágica. Nos interesa observar en la lectura de *Un hogar sólido* el redireccionamiento de recursos de la tragedia antigua, para destacar la perspectiva femenina de la narración (Jiménez de Báez, 1988). En 1957, la autora presenta varias obras encabezadas por la que nos ocupa, basadas en la “tradición vernácula pero transformada y asimilada a las formas dramáticas de vanguardia” (Solórzano, 1969, pp. 66-67). Consideramos que en esa redefinición radica la interpelación a las convenciones de su tiempo que propone la autora.

Elementos como la religiosidad, el imaginario social, la prioridad de intereses y valores que puntualizan la fisonomía familiar y, de algún modo, confirman un estereotipo, quedan relevados a lo largo de la descripción de la pieza. A diferencia de otras obras, no se tratan aquí eventos del marco histórico del país y apenas se alude a temas políticos con críticas convencionales al gobierno de turno.

## Principios de la tragedia clásica

Recordamos que, dentro de las especificidades de la tragedia, consolidadas en el teatro griego del siglo V a. C., se impone la presencia de un polo religioso (Kerényi, 1972), que marca la ineludible dependencia de la divinidad, además de un perfil de héroe que confronta con los designios establecidos por el destino, estableciendo así una desproporción que acaba en caída (Snell, 1994; Lesky, 1989). En la relación con los dioses se encuentra un centro normativo que funciona como garantía de justicia; aunque lo propio del hombre es tratar de imponer su medida, siempre se encontrará con el orden divino. Advierte Eurípides (1991) en *Hécuba*: "...para el que ha hecho cosas vergonzosas el castigo es terrible. Un espíritu divino, que te es hostil, te ha pagado" (vv. 1085-88); y en *Electra*: "... considera primero a los dioses autores de esta suerte y luego elógiame como a servidor de los dioses y de Fortuna" (vv. 890-3).

La cualidad concreta del héroe es su inocencia frente al mal (De Romilly, 2011; García Huidobro, Pérez Lasserre, Moro & Walker, 2018); puede hacerlo, pero no quererlo, puede contravenir leyes sagradas, pero ignorarlo y, a través de esa disociación, acarrear un dolor insoluble para todos. Señala Sófocles en *Traquinias*: "Y yo demasiado tarde llego a la comprensión de esto, cuando ya no aprovecha" (vv. 710-3); igualmente, Eurípides (1985) en *Ión*: ¡Oh Fortuna, que trastocas la condición de miles de hombres y haces que sean desventurados y de nuevo tengan éxito! ¡Cuán cerca he estado de matar a mi madre y de recibir yo un trato inmerecido! ¡Ay! ¿Cómo es posible descubrir tantas cosas en el espacio de un día, bajo el brillante abrazo del sol?" (vv. 1512-18).

Cabe aclarar la distinción que hace el griego entre divinidad y destino, necesaria para este enfoque. Los dioses administran un cosmos sobre el cual se cierne una idea de destino impersonal (la *Moirá* homérica) que está dispuesto, es inapelable y debe cumplirse, como afirma Esquilo (1986) en *Las Euménides*: "(Moiras) deidades que a todos asignáis el destino con rectitud, que estáis vinculadas a cada casa, y en todo momento ejercéis el peso de vuestra misión y en todas partes sois las más honradas entre los dioses porque vuestro trato se ajusta a la justicia" (vv. 963-7). En ese horizonte actúan todos, dioses y hombres, unos dilatando o apresurando cumplimientos, guiando o desorientando, y los otros tratando de sobrevivir y entender en el proceso (Steiner, 1991).

El destino cae sobre el hombre bajo la forma de una culpa, separación del centro armonioso, provocada por una desmesura, la *hybris*, representada como arrogancia hacia lo establecido por los superiores, dioses u hombres, y que es intrínseca a la naturaleza (Herren, 2017). La culpa no puede quedar impaga y requiere la acción de un restaurador, el héroe, que la enfrenta al precio del sufrimiento extremo (Reinhardt, 2010). Así, en *Prometeo* de Esquilo, el protagonista reconoce: "Sí. Dentro de una caña robé la recóndita fuente del fuego que se ha revelado como maestro de todas las artes y un gran recurso para los mortales. Y por esta falta sufro el castigo de estar aherrojado mediante cadenas a cielo abierto" (vv. 110-4).

La tragedia sirvió para interpelar los procesos de cambios de su tiempo; originada en la relectura de mitos fundamentales, fue capaz de entender lo universal en lo circunstancial y de interpretar lo nuevo con lo antiguo, aportando sentido a los procesos históricos y existenciales (Lefkowitz, 2007; Herren, 2017). El mito se fortaleció en las representaciones dramáticas al ritmo de la evolución de los perfiles históricos; sin perderse, se resignificó (Snell, 1994). La forma teatral, con su modo distintivo de interpelar al pueblo bajo todos los recursos de composición y escenografía, ingresó como canal pedagógico apto para la consideración de las formas culturales. El problema trágico entraña una acción de conocimiento ante el destino, como se lee en Eurípides, ya en *Heracles*: “Quien prefiere riquezas o poder a un buen amigo, es insensato” (v. 1425), ya en *Suplicantes*: “Soberana Atenea (...) Tú me conduces derecho para que no yerre (...) te pido que me pongas en el camino recto, pues si tú eres benévola con mi ciudad, en el futuro viviremos seguros” (vv. 1227-31).

## La escena dramática

La obra representa la convivencia de los muertos de distintas generaciones, semejando la rutina de un día en la tierra. Los personajes se identifican con la familia de la escritora y la protagonista, Lidia, con la misma Elena Garro (Garro y Schmidhuber, 2016). Los personajes mantienen la edad y vestimenta del momento de morir, además del recuerdo de sus relaciones parentales: Clemente (60 años) y su esposa Gertrudis (40 años), mamá Jesusita (80 años), madre de Gertrudis, su hermana Catalina (5 años), el primo de mamá Jesusita, Vicente Mejía (23 años), Eva (20 años), nuera de Gertrudis y madre de Muni (28 años) y finalmente Lidia (32 años), hija de Gertrudis y de Clemente. Si bien no tienen materialidad, guardan sus huesos como pertenencias y sus ropas como definición de sus roles en vida; mantienen curiosidad por el mundo exterior y lo evocan de acuerdo con el tiempo vivido por cada uno.

La acción dramática se desarrolla en la cripta familiar y está dilatada por la espera; literalmente, lo único que acontece es que se oye un ruido que indica proximidad de extraños, la lápida se abre, ingresan a Lidia y la lápida se cierra; el último dato del mundo exterior es el toque de queda que viene del cuartel cercano. El tránsito dramático tiene su núcleo en el recibimiento y la iniciación de Lidia en lo propio del mundo de la muerte.

Tiempo y espacio aparecen como coordenadas unidas en el más allá; la muerte es un no-tiempo y un no-espacio a la vez. La primera configuración, no obstante, es espacial: una cripta, definida indirectamente en la nota escenográfica, un “cuarto pequeño, con los muros y el techo de piedra. No hay ventanas ni puertas. A la izquierda, empotradas en el muro, y también de piedra, unas literas” (Garro, 2016, p. 3). Allí se repiten las rutinas de siete muertos. La muerte posibilita figurativamente el tiempo y el espacio del conflicto, no el conflicto en sí; opera como una aglomeración de pasado, para que cada personaje tenga ocasión de pensar, acto reservado a pocos y encabezado por Lidia.

Es fundamental la emoción por un advenimiento:

Voz de Doña Gertrudis. —¡Clemente, Clemente! ¡Oigo pasos!

Voz de Clemente. —¡Tú siempre estás oyendo pasos! ¿Por qué serán tan impacientes las mujeres? Siempre anticipándose a lo que va a suceder, vaticinando calamidades.

Voz de Doña Gertrudis. —Pues los oigo.

Voz de Clemente. —No, mujer, siempre te equivocas; te dejas llevar por tu nostalgia de catástrofes... (Garro, 2016, p. 3)

La agitación que genera la inminente llegada de otro pariente renueva movimientos cotidianos: pensar en la vestimenta, imaginar quién viene, recordar sucesos y hacerse reproches domésticos. El mundo de ultratumba se desenvuelve casi con la normalidad de la vida, aunque todos saben que están en transición entre el tiempo y la eternidad, en espera del Juicio Final. El diálogo de los muertos reproduce el modelo de relaciones propio de una gran familia en la cual todos conviven: celos y reproches, aprobaciones y observaciones, recuerdos agradables y dolorosos.

Cuando abren la cripta se produce una breve comunicación con el mundo de los vivos: entra el sol, todos se ven polvorientos y pálidos y desciende Lidia; también llegan las voces de los ritos fúnebres, que no se reciben con respeto, sino con comentarios fútiles sobre el orador. De la losa de piedra depende la conexión-apertura con el viejo mundo y el cierre-espera hacia la nueva forma de vida. El cierre de la cripta inicia el segundo ciclo de conversaciones; los parlamentos de Eva y de Muni, quien se ha suicidado con arsénico, aportan el clima para los discursos centrales de Lidia y para la explicación del protocolo de la “vida en la muerte” que los parientes explican a la recién llegada.

Pero, además de la delimitación del espacio físico, hay otro espacio-tiempo configurado por los recuerdos de los personajes que justifican el título de la obra. La imposibilidad del tiempo lineal es motivo de la inacción; el tiempo perteneció a la vida anterior y se actualiza en la rememoración.

## La culpa trágica

En el grupo de personajes se puede evocar la noción trágica de entramado generacional en el cual se hereda una culpa que viene del pasado y debe purgarse en la sucesión de tres generaciones, como cumple, por ejemplo, en la casa de Atreo; dice Esquilo (1986) en *Agamenón*: “La maldición se revela en los frutos de las ilícitas osadías de quienes se muestran más orgullosos de lo que es justo, cuando en exceso sus casas rebosan sobrepasando la medida óptima.” (vv. 375-8).

En este giro de Garro hay abuelos, hijos y nietos a los que la muerte mantiene ligados a sus experiencias de vida; los recuerdos no son suficientes para activar el sentido de la

memoria, es decir, el mero recordar no implica asumir lo acontecido como interpelación sobre la propia existencia y saber qué significado tuvo:

Mamá Jesusita. —¡Catita! Ven acá y púleme la frente; quiero que brille como la estrella polar. Dichoso el tiempo en que yo corría por la casa como una centella, barriendo, sacudiendo el polvo que caía sobre el piano en engañosos torrentes de oro, para luego cuando ya cada cosa relucía como un cometa, romper el hielo de mis cubetas dejadas al sereno, y bañarme con el agua cuajada de estrellas de invierno. ¿Te acuerdas, Gertrudis? Eso era vivir; rodeada de mis niños tiesos y limpios tomo pizarrines (Garro, 2016, pp. 4-5).

Lidia, la esperada, es el personaje que desciende para aportar su conciencia de dolor y confirmar la función trágica del conocimiento; hasta ella, si bien hay nostalgia en Eva y angustia en Muni, no se ha revelado la intensidad de lo no vivido, asociado a la culpa.

La presencia activa de todas las generaciones en un mismo tiempo-espacio expone la visión mexicana de familia sólida, integrada por su influencia y predicamento en los procesos de decisión individual. El lenguaje, las costumbres y el conjunto de valores que confirman una colectividad de pertenencia, sin embargo, quedarán cuestionados por los sentimientos individuales que no caben y se ahogan en el cauce propuesto. La protagonista pone el foco en su interioridad y contrapone lo singular a lo grupal. Si hasta el momento todos han hecho hincapié y se comunican por medio de cuestiones triviales, ella se referirá a su íntimo deseo y a su consiguiente frustración, problema que no puede ser resuelto desde lo colectivo: “Lidia. —¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo...” (Garro, 2016, p. 11).

La actitud diferenciada de la protagonista, sumada a la vivencia de su dolor extremo, equivale a la acción heroica necesaria para que haya tragedia. Lidia encarna la culpa generacional y la encara al enunciarla ante los demás, exponiéndose como víctima sacrificial.

## El lado oscuro de la vida

Como en toda imitación dramática, el lenguaje es medio de representación; los muertos se expresan en dos niveles paralelos, distinguiéndose por un discurso rememorativo de circunstancias y otro evocativo de sueños, el primero irrelevante por melancólico y el segundo clave para la catarsis posible. Ejemplo del primero es la preocupación de la abuela por su vestimenta formal, debido a que ha sido enterrada en camisón y sigue pendiente de las normas sociales correspondientes a su sociedad:

Mamá Jesusita. —Lo peor será, hijita, presentarse así ante Dios Nuestro Señor ¿No te parece una infamia? ¿Cómo no se te ocurrió traerme un vestido? Aquel gris, con las vueltas de brocado y el ramito de violetas en el cuello. ¿Te acuerdas de él? Me lo ponía para ir a las visitas de cumplido... pero de los viejos nadie se acuerda... (Garro, 2016, p. 8).

Ejemplo del segundo son las intervenciones de Eva, la extranjera melancólica, que recrea vívidamente sus imágenes del país de origen; como todos, fija la espera en su lugar ideal y se distancia del resto dando prioridad a su memoria. Junto a su hijo, disponen el tono lírico previo a la entrada de Lidia:

Eva. —Muni estaba por ahí hace un momento. ¡Muni, hijito! ¿Oyes ese golpe? Así golpea el mar contra las rocas de mi casa... ninguno de ustedes la conoció... estaba sobre una roca, alta como una ola. Batida por los vientos que nos arrullaban en la noche. Remolinos de sal cubrían sus vidrios de estrellas marinas. La cal de la cocina se doraba con las manos solares de mi padre... Por las noches, las criaturas del viento, del agua, del fuego, de la sal, entraban por la chimenea, se acurrucaban en las llamas, cantaban en la gota de los lavaderos... ¡Tín, tan! ¡Tín, tín, tín, tén, tan!... Y el yodo se esparcía por la casa como el sueño... La cola de un delfín resplandeciente nos anunciaba el día. ¡Así! ¡Con esta luz de escamas y corales!

Muni (...) Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niño: con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los cuartos ¿Te acuerdas de ella, Lili? Tenía un laberinto de risas. Su cocina era cruce de caminos; su jardín, cauce de todos los ríos; y ella toda, el nacimiento de los pueblos... (Garro, 2016, pp. 6-7)

Los deseos no cumplidos mantienen la circularidad del pensamiento y son el único recurso para que los personajes mejoren su tiempo de ultratumba. Mediando entre ambos niveles de reflexión, encontramos los elementos paródicos, testimonio de los variados modos de asumir el estado actual y condimentos para la tolerancia del peso dramático.

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

Catalina. —¡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! (Garro, 2016, p. 5).

En contacto indirecto con el espacio de la vida, los habitantes de la cripta no expresan deseos de retornar. De hecho, el paradójico recibimiento de Gertrudis a su hija parece sugerir una liberación del mundo de arriba: “Gertrudis- ¡Qué gusto, hijita, qué gusto que hayas muerto tan pronto!” (Garro, 2016, p. 7). Lo que saben los muertos, y que le revelarán en breve a Lidia, se contraponen con las posibilidades de los vivos y por eso no hay añoranza.

Cuando Lidia toma la palabra, lateraliza el discurso superficial y el paródico y se apropia de la nostalgia de Eva y de Muni. La palabra se constituye en acción eficaz actualizando

el deseo a través del recuerdo renovado, que confirma la pérdida de la experiencia, pero conserva la fuerza para proyectarse en el otro mundo y para “mantener vivos” figurativamente a los personajes a través de la que alguna vez fue su mejor imagen. Mientras Lidia desciende a la cripta, se escuchan las voces de sus honras fúnebres destacando su ejemplaridad de esposa y madre. El mundo que acaba de abandonar la alaba por cumplir con las formas exigidas y por hacerlo de modo ejemplar. Su pérdida resiente el plano religioso, social y familiar; nada se sabe de Lidia fuera de sus funciones ante los demás.

Voz del discurso. —La generosa tierra de nuestro México abre sus brazos para darte amoroso cobijo. Virtuosa dama, madre ejemplarísima, esposa modelo, dejas un hueco irreparable...

Mamá Jesusita. —¿Quién te habla con tanta confianza?

Lidia. —Es Don Gregorio de la Huerta y Ramírez Puente, presidente de la Asociación de Ciegos.

Voz del discurso. —Pérdida crudelísima, cuya ausencia lamentaremos más tristemente con el paso del tiempo, nos privas de tu avasalladora simpatía y dejas también a un hogar cristiano y sólido en la orfandad más atroz. Tiemblen los hogares ante la inexorable Parca... (Garro, 2016, p. 9).

Los parientes de ultratumba ignoran las virtudes señaladas, aunque las escuchan y se detienen en cuestiones superfluas; como todo lo que ha quedado en el tiempo, parece pertenecer ya a un orden de apariencias al que no dan crédito.

De inmediato, los personajes anhelantes que se asocian a su sensibilidad, la tía Eva y su hijo Muni, preceden las palabras de Julia. Eva define la posibilidad y el límite de la muerte donde podrá ver “todo lo que quieras ver, menos tu casa” (Garro, 2016, p. 10). La advertencia es seguida por la nostalgia del antiguo espacio por parte del primo Muni: “Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños” (Garro, 2016, p. 10). Ambos personajes se identifican con Lidia al expresar su crisis de identidad dentro del marco de pertenencia y su consiguiente soledad; Eva en su extranjería y en su anhelo de paisajes desconocidos, su hijo en el desconsuelo que sugiere la legitimación del suicidio como forma de huida. Con estos antecedentes, que expresan la voluntad de defender la identidad al precio del dolor, inicia el parlamento de Julia dividido en dos partes:

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 miraron durante años. Yo pulía los pisos, para no ver los miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraban los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la imagen amorosa. Abría libros, para abrir avenidas en aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno...

Muni. —Lo sé, Lili (Garro, 2016, p. 11).

La primera parte del parlamento oscila entre el deseo y la realidad; el ideal de un “hogar sólido” no implica solo la búsqueda de felicidad personal, sino el cumplimiento de un “orden solar”. Sin embargo, se ve limitado por una fuerza adversa y casi condenatoria, sintetizada en la mirada que no cesa. La realidad impuso una casa extraña, relojes que controlan, ojos sin párpados, palabras muertas. En ese espacio, sin embargo, siguió la lucha por un cambio; la acción se expresa por medio de imágenes domésticas y femeninas: pulir pisos, espejos, barrer palabras. El punto más alto del deseo se logra con la imagen del “hilo mágico, irrompible”, que retoma en el segundo parlamento; si durante un tiempo su intención fue unir lo separado, luego lo reconoce como imposible.

Lidia. —Pero todo fue inútil. Los ojos furiosos no dejaron de mirarme nunca. Si pudiera encontrar la araña que vivió en mi casa —me decía a mí misma— con su hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre, cosería amorosos párpados a estos ojos que me miran, y esta casa entraría en el 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... (Garro, 2016, p. 11).

Ambos parlamentos contienen la materia trágica para definir el carácter de la protagonista, demostrando que la acción y la palabra distinguen la índole heroica (Arendt, 1993); se articulan a partir de las imágenes de lo que solidifica y retiene y de lo que une sutilmente. La violencia se concentra en la mirada vigilante que persigue indefectiblemente, sin causa; lo atribuido es asumido como propio y así se consuma la capacidad destructiva de la fuerza. La percepción de las identidades interrumpidas –flor/luz, manzana/perfume, mujer/hombre- va intensificándose hasta alcanzar la exclusión de un “orden solar” y entonces, la pérdida del sentido.

La causa de la tristeza es simple: la imposibilidad del hogar deseado. A través de la imagen de la araña y del hilo se alude al intento por retomar el destino y refundar la felicidad. “Si pudiera encontrar a la araña que vivió en mi casa (...) con el hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre (...) esta casa entraría en el orden solar” (Garro, 2016, p. 11). En este sentido, la protagonista se suma a la idea tradicional de un hogar sostenido en la presencia femenina; no hay rebeldía ni resistencia. Sin embargo, reclama una condición para hacer posible la solidez: la exigencia mínima de la mujer pasa por el amor. De cumplirse la condición, la felicidad femenina podría expandirse a la casa, siendo capaz de reordenar todo: “Cada balcón sería una patria diferente...” (Garro, 2016, p. 11). El hilo y la costura como arcaicas atribuciones femeninas establecen la ruta de recuperación: encontrar el hilo del amor es condición de libertad.

Lidia reconoce en vida su fracaso y, al confirmar su destino irreversible, sale de escena; como le resulta imposible hallar “el hilo” queda anticipadamente muerta mirando una

pared: “Lidia. —Sí, Muni. Y en ti guardé el último día que fuimos niños. Después sólo quedó una Lidia sentada de cara a la pared, esperando...” (Garro, 2016, p. 11). La llegada a la cripta no supone un cambio mayor porque en su esencia ya había desaparecido; la causa de la muerte precoz de Lidia no se explicita en ningún momento, justamente por estar ligada a la negación de un destino. En la tragedia griega, la muerte anticipa el cumplimiento de un orden, no por tener una certeza, sino como un obrar intuitivo; dice Sófocles en *Antígona*: “Porque con mi piedad he adquirido fama de impía. Pues bien, si esto es lo que está bien entre los dioses, después de sufrir, reconoceré que estoy equivocada. Pero si son estos los que están errados, ¿que no padezcan sufrimientos peores que los que ellos me infligen injustamente a mí!” (vv. 925-9).

La exposición se organiza con imágenes en contrapeso; la primera destacada desde el título de la obra a través del adjetivo “sólido” alude a un nivel de interpretación genérico apropiado a las expectativas del entorno socio-cultural. El mismo término, sin embargo, se transforma cuando lo adopta la protagonista y lo usan Eva y Muni, personajes que apoyan como en un canto coral. En este segundo uso, lo “sólido” se lograría solo después de la vinculación, de la “costura” de las partes separadas de la casa mediante el “hilo irrompible” y la araña que teje la tela: “Si pudiera encontrar la araña que vivió en mi casa —me decía a mí misma— con su hilo invisible” (Garro, 2016, p. 11). Así con el fundamento restaurado sería posible; sin embargo, su fracaso marca el pasaje a la muerte: “... pero no encontré el hilo” (Garro, 2016, p. 11).

La imagen que inicia postulando una solidez exterior queda cuestionada con la necesidad de fluidez y de conexión interior; esa cualidad que precisa de lo femenino queda coartada y, por ende, la noble empresa frustrada. Lo que se ve sólido en realidad es solo rígido. No obstante, para la protagonista la nostalgia de una casa sólida, de ser la araña y de unir con el hilo sigue activa en la muerte, donde logrará una cierta reparación. Tal señala Eurípides (1991) en *Medea*: “¿Qué ganancia obtengo con seguir viviendo? ¡Ay, ay! ¡Ojalá me libere con la muerte, abandonando una existencia odiosa!” (vv. 145-9); o bien: “¡Adelante! ¿Qué ganancia tengo con vivir? No poseo ni casa, ni patria, ni refugio de mis males. Me equivoqué el día en que abandoné la morada paterna, fiándome de las palabras de un griego” (vv. 799-803).

## El lado claro de la muerte

Lidia cumple con la índole de heroína trágica en la lucha contra las circunstancias, sintetizada en su voluntad de construir un hogar sólido; la caída se confirma en la desproporción de fuerzas en pugna y en el triunfo de las formas consuetudinarias. Hasta aquí hubiera llegado el héroe de la tragedia clásica; pero Garro, dentro de las libertades de su estilo (Melgar, 2010), mira el problema desde la otra orilla, aportando una nueva idea de realismo que excede la descripción representativa (Carballo, 1986). La voluntad no cesa y la decisión se prolonga en la muerte, en la cual ella y todos sus

parientes adoptan identidades múltiples para confirmar su deseo.

Clemente. —¿Lili, no estás contenta? Hallarás el hilo y hallarás la araña. Ahora tu casa es el centro del sol, el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra.

Muni. —Sí, Lili, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río (Garro, 2016, p. 11).

En la muerte solo hay posesión de todo: “No nadaremos en el Mezcala, seremos el Mezcala” (Garro, 2016, p. 11). Así se produce la sublimación de antiguos anhelos hacia objetos naturales que entretienen la espera del Juicio, después del cual nada será necesario. Como en el teatro clásico, hay confianza en que un orden divino rige el destino de los hombres. Dice Sófocles en *Áyax*: “...éstas, así como todas las cosas, las traman siempre los dioses para los hombres” (vv. 1036-7); “...no se habría llegado a esta situación sin la colaboración de los dioses” (v. 950); “...un dios cambió el rumbo de su insolencia...” (1061).

San Miguel es el justiciero, el que corta la vida, pero también espera para llamar a la eternidad. La historia no funciona en forma autónoma. Las menciones de Santa Cecilia, San Gabriel, San Pedro, Jesús, la Virgen son naturales en los diálogos; sin embargo, el horizonte de certeza que se ve en la muerte y que parece haber sido rector en vida, no tiene la palabra final.

Mamá Jesusita. —Luego Dios nos llamará a su seno.

Clemente. —Después de haber aprendido a ser todas las cosas, aparecerá la lanza de San Miguel, centro del Universo. Y a su luz surgirán las huestes divinas de los ángeles y entraremos en el orden celestial (Garro, 2016, p. 12).

Un eje trágico fundamental se expresa en el formato religioso que mezcla supuestos con implícitos: por un lado, está supuesto el marco cristiano de una familia tradicional mexicana, expresado en vocabulario y en símbolos. Igualmente se confirma en relación con la muerte de Lidia: “Voz del discurso. —Sólo la fe inquebrantable, la resignación cristiana y la piedad...” (Garro, 2016, p. 9). Pero la inducción a la muerte llevada a cabo por los parientes articula con otra concepción de corte autóctono, pagana, pre-colombina, estatuto que la autora presenta y valida en muchas de sus obras y que se confirma en la expresión del tiempo cíclico, del fatalismo universal y del pasaje de la desintegración personal hacia una integración cósmica (Peralta, 2005).

En la tragedia el tiempo recreado evoca un acontecer primordial, ya como paradigma de edad de oro, ya como inicio de la caída, que se identifica como tiempo mítico; en ambas posibilidades, queda instaurado un “para siempre” que opera como punto de referencia y de retorno; aunque no haya habido perfección en la vida pasada, lo inicial, lo augural se sitúa como posibilidad del mejor renacimiento, el lugar sin errores. Leemos en *Las Bacantes* de Eurípides: “¡Oh, feliz aquel que, dichoso conocedor de los misterios de los dioses santifica su vida y se hace en su alma compañero de tíaso del dios...” (vv.74-5); “¡Dichoso quien del mar escapó y alcanzó el puerto! ¡Dichoso quien de las penalidades

se ha sobrepuesto! Una vez uno y otras otro toma la ventaja en la prosperidad y el poder (...) yo considero feliz a aquel cuya vida cotidiana alberga la dicha” (vv. 905-19).

Al final de la pieza y ante la espera del Juicio, cada uno de los parientes se convierte en un tipo de materia asociada a su deseo vital y de ese modo realiza algo de su sueño, en un ejercicio de reconciliación con su propia memoria:

Vicente. —¡El toque de queda! Me voy. Soy el viento. El viento que abre todas las puertas que no abrí, que sube en remolino las escaleras que nunca subí, que corre por las calles nuevas para mi uniforme de oficial y levanta las faldas de las hermosas desconocidas... ¡Ah, frescura! (Desaparece.) (Garro, 2016, p. 13).

La abuela se convierte en cogollo de lechuga, la niña en juego de niños, el padre en agua, la madre en fuego, el primo en sonido del ladrido de perros; todos se hacen etéreos y parten a vivir su condición libre. Lidia elige volver a identificarse con lo que fue su misión impuesta por las estructuras sociales, pero transformado por su íntimo deseo personal; así mejora en la muerte el modo de ser de la vida: “Lidia. —¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba! (Desaparece.)” (Garro, 2016, p. 13).

Cuando cada uno tiene la oportunidad de fusionarse con el universo, la mujer solo quiere que la dejen ser mujer en su casa sólida. Las losas de la tumba cambian la noción de solidez sostenida por la significación del adjetivo, sólido por “solvente, resistente, firme o acogedor”, a sólido por “duro, inamovible, inflexible”. La solidez de la piedra, rígida y fría, prevalece. Aquí se puede hacer conexión con la estructura cíclica de la tragedia que implica para el protagonista un avanzar en su camino para volver al punto de origen; cuando la protagonista va hacia el punto de la muerte en el que puede elegir “ser todas las cosas” elige restaurar la misión original y mantener un hogar sólido. Lo no logrado se vuelve estado eterno.

## La materia trágica: el deseo femenino

Al relacionar los postulados de la tragedia griega, de modo genérico y sin distinguir particularidades de cada poeta, nos interesa atender a la transformación en el vínculo dioses-hombres como escenario normativo, y en consecuencia en qué radica la confrontación de la mujer y cómo inciden sus acciones sobre sí misma y sobre su comunidad de pertenencia. En esta pieza, a semejanza de las tragedias griegas, se hace énfasis en experiencias y problemas que la mujer podía enfrentar en su vida (Lefkowitz, 2007). Dice Tecmesa en *Áyax*: “¡Oh, Áyax, dueño mío! Ningún mal hay mayor para los hombres que el destino que se nos ha impuesto. Yo nací de un padre libre y poderoso y rico cual ninguno entre los frigios. Ahora soy una esclava porque así les plugo a los dioses” (vv. 485-90); también Eurípides (1985) en *Helena*: “Cuán lamentable son tu destino y tu suerte, mujer! Infortunada vida has llevado desde el día en que Zeus te engendró de tu madre, brillando por el éter bajo el plumaje de un cisne blanco como

la nieve. Pues ¿qué desgracia se ha alejado de ti? ¿Qué no has sufrido a lo largo de tu existencia?” (vv. 211-5).

El texto expone la esencia de lo trágico mediante una presentación liminar del conflicto, sin espacio de conciliación y sin posibilidad de consuelo, sin “zona intermedia” (Magaña Esquivel, 1970, p. 57). En dos breves e intensos parlamentos se dan los datos necesarios para componer al personaje de Lidia a la medida de la tragedia mexicana que expone Elena Garro y que se repite en la literatura hispanoamericana escrita por mujeres (Vicens, 2019). Ubicamos las analogías en la presencia del destino, de la heroína y de la muerte: la autora enfrenta a la protagonista a la determinación del destino, expone su decisión y comprueba su caída; desde allí mismo, planteamos las diferencias en el uso de los tópicos, que varían en la concepción de destino, amplían la visión de la religiosidad e involucran una mirada disruptiva de la muerte.

La primera diferencia, la concepción del destino, se descubre en vida. En el mundo trágico, los dioses o la *Moirá* disponen la restauración del orden a través de sucesos extremos, el sufrimiento impuesto se ordena a una comprensión y a un bien final; por eso el destino se presenta irreversible y debe asumirse. En *Agamenón*, Esquilo lo presenta a través de la visión de Clitemestra: “¡Que quede al momento el camino cubierto de púrpura, para que Justicia lo lleve a una mansión inesperada! Lo demás, que el destino tiene ya decretado, lo hará” (vv. 910-3). Y como consecuencia, en *Las Cóeforas*: “Fue la Moira, hijo, la que indujo a hacerlo (matar al padre)” (v. 910). Leemos a Sófocles en *Filoctetes*: “... adonde me llevan la gran Moira y el consejo de mis amigos y la divinidad que todo lo puede y que así hizo que se cumpliera” (vv. 1466-68).

En la pieza de Garro, lo inexorable del destino se hace inmanente y encarna en coyunturas socio-culturales, a las cuales sirve manteniendo su razón mundana. No son los dioses arbitrarios o la fatalidad oculta quienes legislan sobre las vidas humanas, fuerzas con las que no es posible conciliar. Sin mencionar en ningún momento la identidad de la figura patriarcal que domina a Lidia, queda clara su opresión y la inutilidad de resistencia. Aunque no son voluntades sobrenaturales están insertas en la historia con la misma inexorabilidad, sin garantizar justicia. Su imposición define la existencia terrena de Lidia, tal como elogia su despedida fúnebre. Subordinada a la noción de destino intramundano, figura la función de la familia que comparte cripta, pero más importante, que comparte culpa. El ejemplo griego contundente es *Edipo Rey* de Sófocles: “...Aunque tú tienes vista, no ves en qué grado de desgracia te encuentras ni dónde habitas ni con quiénes transcurre tu vida ¿Acaso conoces de quiénes descendes? (...) La maldición que por dos lados te golpea, de tu madre y de tu padre, con paso terrible te arrojará, algún día, de esta tierra” (vv. 415-9).

Garro pone en juego el motivo de la culpa generacional, modificando la idea de carga ancestral, originada en una desmesura anterior y a la vida de los personajes, a una forma de repetición y transmisión acrítica de normas de conducta; en la heroína no hay culpa alguna, aunque discrepa, no la enfrenta con rebeldía. En *Alcestis*, Eurípides (1991)

da un claro ejemplo: “Señora [Hestia], ya que marchó bajo tierra, postrándome ante ti por último vez, voy a suplicarte que cuides de mis niños huérfanos y a uno le unzas esposa que lo ame, y a la otra un noble esposo” (vv. 165-8); “...dos infortunados, que no han hecho nada a los dioses para que tú mueras” (v. 246); o en *Troyanas*: “¡Oh, griegos, inventores de suplicios bárbaros! ¿Por qué matáis a este niño que de nada es culpable?” (vv. 764-5).

La culpa es social y está por encima de ella, diluida en la mediocridad del medio ambiente; la simplicidad de la familia de Lidia, su seguridad en el cumplimiento de prescripciones, su regularidad en cuestiones superficiales, dan cuenta de la aprobación de los mandatos recibidos.

La segunda, la relación con lo divino, se descubre luego de la muerte. Para el héroe trágico y dentro de un contexto sin visión de trascendencia, la muerte es el último paso a un territorio neutro, sin castigo ni premio, de permanencia, pero no de cambio. Lo muestran las célebres despedidas de las heroínas en *Antígona*: “Vedme, ¡oh, ciudadanos de la tierra patria!, recorrer el postrer camino y dirigir la última mirada a la claridad del sol. Nunca habrá otra vez” (vv.806.10) y en Eurípides, *Ifigenia en Áulide*: “¡Ay de mí, madre! El mismo canto de desgracia nos conviene, sí, a ambas. Ya no habrá para mí luz ni este resplandor del sol” (vv. 1280-3).

En el marco de la tragedia la idea de trasmundo implica disolución del individuo, desaparición personal, a diferencia de lo que enseña la imaginería homérica o la formulación platónica. La muerte lleva a la suspensión de los sufrimientos causados por la incompreensión en vida. En la visión de Garro la muerte guarda algunas sorpresas: conserva la conciencia de la vida con su componente de alegrías y de penas, particularmente el deseo que guió la vida en la tierra, y ofrece la posibilidad de convertirse en lo soñado, a través de una integración de la mente anhelante con la vida de todos los seres del mundo.

En oposición al tránsito del héroe trágico, la muerte de Lidia conserva la experiencia del dolor; si en vida fue absoluto en la muerte será definitivo. Tampoco sirve como requisito expiatorio para el pasaje a una vida de bienaventuranza, como podría esperarse en el marco cristiano. El dolor queda como estado, marca específica de la condición femenina.

La única participación importante de la familia de Lidia se expresa con la novedad que promete la muerte. Ante la desazón de la joven todos – muertos con experiencia- coinciden en prometer que la disolución del mundo material trae la oportunidad de convertirse en él mismo. Este es el aporte escatológico más original de la autora y conecta obviamente con la noción de integración pre-cristiana con el cosmos: la muerte en realidad es “aprender a ser todas las cosas” (Garro, 2016, p. 12) certeza afirmada y ejemplificada por sus parientes. Ese aprendizaje permite un recorrido e integración por todas las formas del universo (gusano, bombón, puñal), de lo pequeño a lo grande y de lo bello a lo feo, un recorrido por el todo que suple la deuda de la vida. Evidente discurso de liberación, ya que como dice un personaje “en la vida apenas aprendemos

a ser hombres” (Garro, 2016, p. 12). La circularidad sufrida en la vida queda superada por una infinita linealidad en la muerte. Es un viaje por el lado imposible; la ficción, que en apariencia respeta la teología cristiana, muestra una esperanza naturalista y de conciencia pre-cristiana.

Estas diferencias, destino manejado por el hombre y muerte que prolonga el deseo -y entonces el dolor- derrumban la estructura cerrada de la tragedia clásica y denuncian que el sufrimiento humano depende de una red formada por intereses contra la libertad. No obstante, la mujer define su heroicidad al expresar su intención de autonomía (Gutiérrez Delgado, 2019). Así como la tragedia griega ubica las acciones que definen la libertad humana en el ámbito de la vida, el condicionamiento socio-cultural que opera sobre la historia constriñe la libertad que, entonces, se traslada al ámbito de la muerte. Dice Ifigenia: “Está decretado que yo muera. Y prefiero enfrentar este mismo hecho noblemente (v1375-4) (...) Entrego mi cuerpo a Grecia. Sacrificadme, arrasad Troya. Ése será mi monumento funerario por largo tiempo, y eso valdrá por mis hijos, mis bodas y mi gloria” (vv. 1396-1400). Del mismo modo, ante la muerte, exclama Antígona: “¡Oh, tumba, oh cámara nupcial, oh habitáculo bajo tierra que me guardará para siempre, adonde me dirijo al encuentro con los míos, a un gran número de los cuales, muertos, ha recibido ya Perséfone!” (vv. 891-5).

La historia de la etérea heroína de Garro que lleva a la muerte su femineidad malograda abre una grieta en el muro del destino y devuelve el problema al ámbito de la justicia humana (Festugière, 1986).

El teatro es la dimensión de la tragedia (...) ¿No te parece que Calderón, Lope y Sófocles, hicieron teatro político? (...) ¡Claro que el teatro es política, en el más alto sentido de la palabra, es decir, en el sentido religioso del hombre? (Carta escrita por Elena Garro, París 27 de enero 1982, Garro y Schmidhuber, 2016, p. XXXIII).

## Conclusiones

La fuerza de la vida entendida como deseo natural hacia lo amado es llevada al horizonte imaginario de la muerte para mostrar su elemental claridad. Sobre la superficie, terreno de los vivos, quedan violencias básicas disfrazadas de normas. La muerte permite la sinceridad testimoniada con la catástrofe menor de la infelicidad de una mujer. Elena Garro desciende a las bases de los vínculos sociales, con tono humorístico fondo elegíaco, denunciando el horror que se disimula en las convenciones. La mujer toma la palabra que no se le concede como derecho propio para contraponer las relaciones de poder con los valores humanos. Como consecuencia, asume el derecho de morir tácitamente.

En esta obra, Garro afirma un pesimismo inmanente, a través de la sutil claudicación de la heroína, en paralelo a una esperanza sobrenatural, a través de un ensayo de escatología híbrida que interpone una instancia cósmica e impersonal en el tránsito

a la redención personal. Si bien lo trágico de la existencia se singulariza en la índole femenina, la mujer no busca huir de su condición, sino que quiere un verdadero hogar sólido, como reclamo de humanización de la vida cotidiana.

Garro conserva la esencia trágica en el conflicto: el reconocimiento (“pero no encontré el hilo”) admite que no hay posibilidad de conciliación: el ciclo inicia en el deseo, crece en la toma de conciencia y culmina en la desaparición. La poetización de los hechos de violencia doméstica los vuelve enigmáticos en sus detalles, pero no irreales en sus efectos. En ese transcurso media la muerte que separa las marcas de la vivencia de su evocación atemporal. La anécdota sobre la experiencia debe disiparse para ubicar el núcleo anacrónico y sincrónico a la vez que permita la consideración del problema. El proceso de universalización de la heroína y de la acción heroica es lo que permite compartir el estado de crisis y alcanzar la catarsis.

En la relación de la obra con modelos de la tragedia buscamos analogías con la actitud del héroe en el punto de su vida en que toma conciencia de sí y avanza hacia su muerte, entendida como una caída producida por las fuerzas desfavorables del destino. Pero mientras en la tragedia clásica el orden divino, garantía de justicia, es quebrado por el desorden humano, para Garro el desorden está instaurado por las leyes humanas y debe ser detenido por una energía sobrehumana, prístina, femenina. En *Un hogar sólido*, la autora no explica la causa de la muerte precoz de Lidia, sugiriendo una evidente razón repetida. La tragedia se “naturaliza” en la ley de los hombres. En este modelo de heroínas se ejemplifica el concepto de ciclo que imprime a la tragedia su carácter insoluble y fatal: lo cíclico está en la naturaleza femenina, que volverá generacionalmente a repetir la misma queja y a cumplir el designio.

Lidia solo puede ser heroína en el inframundo, porque ha sido silenciada en el arriba de los hombres; entra del lado oscuro de la escena a pronunciar su elegía. Nos recuerda la voz de Cassandra, Antígona, Tecmesa, Hécuba, Andrómaca, de las mujeres que son trágicas porque sobrellevan la carga del destino –la guerra masculina– pero son más trágicas porque sus voces solo pueden aportar una certeza lúgubre; son personajes que lamentan su experiencia, advierten a través de ella y luego se retiran a la muerte, único espacio que les resulta acogedor. Cuestionan, además, el sentido de comunidad, que opone contención a comprensión, agravando el rigor de las normas con su transmisión estricta. Arriba en el mundo de los vivos sigue –¿seguirá?– vigente el orden que confrontan, arraigado en una lógica que las excluye. Abajo, en el mundo de los muertos, la mujer seguirá irremediablemente sola.

Los puntos de encuentro entre la vida y el arte son siempre sinuosos; en ambos campos, el descubrimiento de un valor autónomo es motivo de creación y recreación. La idea de lo trágico como problema de conocimiento y de consecuente acción sigue conmoviendo las categorías históricas.

## Referencias bibliográficas:

- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Beltrán Félix, G. (2019). Prologo. En *Cuentos completos* de Elena Garro. México: Debolsillo.
- Boullosa, C. (2012). Más acá de la nación. *Revista de Estudios Hispánicos*, 46 (1), 55-72. Project MUSE, doi:10.1353/rvs.2012.0012.
- Bundgard, A. (1995). La semiótica de la culpa. En *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas en el siglo XX*. Ed. López González, A. México: Colegio de México, 129-148. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhnocm7.8>.
- Calabrese, C. & Junco, E. (2022). Apropiación de la tragedia griega en la literatura hispanoamericana: el caso Elena Garro. *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 24, 65-89.
- Carballo, E. (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP-Lecturas Mexicanas.
- De Romilly, J. (2011). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.
- Esquilo (1986). *Tragedias*. Introducción general de Manuel Fernández Galiano. Traducción y notas de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1991). *Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1985). *Tragedias II*. Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- Eurípides (1985). *Tragedias III*. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos.
- Festugière, A. (1986). *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Ariel.
- Gallo, M. (1995). Entre el poder y la gloria: disyuntiva de la identidad femenina en *Los recuerdos del porvenir*. En *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas en el siglo XX*. Editor López González, A. México: Colegio de México, 149-160. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhnocm7.9>
- García Huidobro, J., Pérez Lasserre, D., Moro, B. & Walker, M. T. (2018). Un cuadro narcisista en la tragedia griega: el caso de Creonte. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 28(2), 400-411. DOI: 10.15443/RL2829
- Garro, E. (2016). *Teatro completo*. Prólogo de Garro Velázquez, J. & Schmidhuber de la Mora, G.; ed. y notas de Álvarez Delgado, A. México: FCE.
- Gutiérrez Delgado, R. (2016). El origen del héroe: nacimiento, misión, necesidad. En *El renacer del mito. Héroe y mitologización en las narrativas*. Coord. Ruth Gutiérrez Delgado. Salamanca: Comunicación Social ediciones, 51-81.

- Herren, M. (2017). *The Anatomy of Mith. The Art of Interpretation from the Presocratics to the Church Fathers*. New York: Oxford University Press.
- Jiménez de Báez, I. (1988). Caminos del ser y de la historia. La narrativa femenina en México. *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto: Primer Coloquio Fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987*. Coord. López González, A. Malagamba Ansótegui, A. & Urrutia, E. Colegio de México, 93-111. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhno96j.14>.
- Kerényi, K. (1972). *La religión antigua*. Madrid: Revista de Occidente.
- Lefkowitz, M. (2007). *Women in Greek Myth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lesky, A. (1989). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- Lund, J. (2017). *El estado mestizo. Literatura y raza en México*. México: Malpaso.
- Magaña Esquivel, A. (1970). Introducción. En *Teatro mexicano del siglo XX*, México: FCE.
- Melgar, L. (2010). Elena Garro, escritora de nuestro tiempo" *Doscientos años de narrativa mexicana: Siglo XX*. Editor Rafael Olea Franco, El Colegio de México, 245-268.
- Melgar, L. y G. Mora (2002). *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. México: BUAP.
- Messinger Cypess, S. (2012). *Uncivil wars. Elena Garro, Octavio Paz, and the battle for cultural memory*. Austin: University of Texas Press.
- Minardi, G. (2011). Elena Garro y el surrealismo. En *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Editores M. Fuentes y P. Tovar (eds.). Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 555-562. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/upanamericanasp/detail.action?docID=4536235>.
- Moreno, L. (2019). Las mujeres de Ixtepec. En *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro. México: Alfaguara, 327-334.
- Peralta, J. (2005). La configuración del tiempo cíclico en Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro. *Cuadernos del CILHA*, 7, (7-8), 337-354.
- Reinhardt, K. (2010) *Sófocles*. Madrid: Gredos.
- Rossi, M. (2014). Una poética de la incertidumbre: procedimientos erosivos en tres obras de Elena Garro. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 62, (2), El Colegio de México, 515-535. <http://www.jstor.com/stable/24725871>.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: FCE.
- Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 35, (2), 187-214.

- Snell, B. (1994). *La découverte de l'esprit. La genese de la pensé européenne chez les Grecs*. Combas: Editions de l'Éclat.
- Sófocles (1986). *Tragedias*. Introducción J. Lasso de la Vega, Traducción y notas Assela Alamillo. Madrid: Gredos.
- Solórzano, C. (1969). El teatro de la postguerra en México. *Artes de México*, 123, El teatro en México 62-69. <http://www.jstor.com/stable/24315849>
- Steiner, G. (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Vicens, M. (2019). Por una tradición propia: genealogías y legitimación en las escritoras transhispánicas de entresiglos. *Revista de Estudios Hispánicos*, 53 (1), 371-395. Project MUSE, doi:10.1353/rvs.2019.0028.