

EN LAS RAMAS DEL ÁRBOL: ESPACIO FEMENINO, VIOLENCIA Y PALABRA EN
TRES PIEZAS TEATRALES DE ELENA GARRO

by

ELENA M. FERNÁNDEZ

(Under the Direction of Nicolás Lucero)

ABSTRACT

This thesis analyzes three plays by Mexican author Elena Garro from her collection *Un hogar sólido: Andarse por las ramas..., El árbol y Los perros*. Throughout the works, feminine identity is explored in front of a repressive patriarchy all the while taking into account Jacques Lacan's theory of the symbolic and the imaginary order. This analysis in particular explores feminine identity in terms of feminine space, language (or lack thereof) and violence.

INDEX WORDS: Latin American Theatre. Feminist Theory. Symbolic and Imaginary Orders. Lacan. Space in Theatre. Violence. Etc.

EN LAS RAMAS DEL ÁRBOL: ESPACIO FEMENINO, VIOLENCIA Y PALABRA EN
TRES PIEZAS TEATRALES DE ELENA GARRO

by

ELENA M. FERNÁNDEZ

B.A., Furman University, 2006

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2008

© 2008

Elena M. Fernández

All Rights Reserved

EN LAS RAMAS DEL ÁRBOL: ESPACIO FEMENINO, VIOLENCIA Y PALABRA EN
TRES PIEZAS TEATRALES DE ELENA GARRO

by

ELENA M. FERNÁNDEZ

Major Professor: Nicolás Lucero

Committee: Stacey D. Casado
Lesley Feracho

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2008

MENCIÓN

Quiero tomar esta oportunidad para reconocer y agradecer a todos que estaban involucrados en una manera u otra para llevar a cabo este gran proyecto que es mi tesis.

Primero quiero reconocer a mi mentor y guía, Dr. Nicolás Lucero, porque sin él, realizar esta tesis nunca hubiera sido posible. Quiero agradecerle por su dedicación, consejos y no me puede olvidar de sus múltiples redacciones y sugerencias. También quiero darles las gracias a los miembros de mi comité por toda su ayuda y comentarios: Dr. Stacey D. Casado y Dr. Lesley Feracho.

A mis padres quiero demostrar mi última gratitud por su apoyo, su amor, sus sacrificios, sus oraciones y sus estímulos a través de los años. Gracias a su amor y apoyo incondicional era posible para mí alcanzar mis sueños. Mis abuelos también merecen las gracias porque ellos tomaron un gran riesgo en dejar la única vida y familia que sabían en Cuba sólo para darles a sus hijos oportunidades. En lo que tal vez ellos nunca se fijaron es que este sacrificio no sólo era para los hijos que tenían, sino para los nietos que todavía no conocían. Así como extensión de mis padres, quiero agradecerles por los sacrificios y las oportunidades. Gracias también a mi hermanito menor, un gran amigo y apoyo emocional.

Últimamente, quiero agradecerles a mis amigos con quien comparto buenas memorias. Gracias a Andrew, mi mejor amigo, por recordarme que soy capaz de hacer cualquier cosa que quiero cuando más pienso lo opuesto. Gracias a todos mis amigos de la Universidad de Georgia; aguantar el montón de trabajo que tuvimos a través de los años era posible porque podíamos

salir juntos y olvidarnos (un poco) de lo que nos esperaba en los escritores en nuestras oficinas. Específicamente quiero agradecerles a Anne Wesslering y Corinne Kimmel por su ayuda, apoyo y compañía durante las largas noches en Gilbert Hall leyendo, escribiendo ensayos (y la tesis) y calificando.

ÍNDICE

	Página
MENCIÓN.....	iv
CAPÍTULO	
1 INTRODUCCIÓN	1
La producción narrativa y teatral de Elena Garro	2
El teatro de Elena Garro	3
La escritura femenina mexicana.....	4
Tres obras en un acto.....	7
2 EL ESPACIO TEATRAL Y EL ESPACIO FEMENINO.....	10
3 PALABRA Y LIBERACIÓN.....	24
4 VIOLENCIA: CUERPO Y PALABRA	39
5 CONCLUSIONES	53
TEXTOS CITADOS.....	56

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

Elena Garro (1917, Puebla; 1998, Cuernavaca, México) es considerada una de las escritoras mexicanas más influyentes y destacadas del siglo XX. Si bien hay discrepancias en cuanto a su fecha de nacimiento, por lo general se sostiene que nació en Puebla, México, el 11 de diciembre de 1917. Desde niña, Garro tuvo una gran fascinación por el teatro, especialmente por dramaturgos clásicos como Eurípides y Sófocles, y por el teatro de Lope de Vega. Cuando asistía a la Universidad Nacional Autónoma de México, participó como actriz y coreógrafa en un grupo teatral. En 1937, antes de terminar su educación formal, Garro se casó con Octavio Paz, contra los consejos de su padre. Garro y Paz participaron juntos en las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil Española. La pareja pasó varios años viajando alrededor del mundo y viviendo en países extranjeros como Francia y Japón. Es sabido que la relación entre Garro y Paz se volvió cada vez más ríspida y que este último puso un freno a los deseos de Elena de convertirse en actriz profesional. Paz y Garro decidieron divorciarse en 1959 (Lopátegui 3-46).

En la siguiente cita de las *Memorias de España, 1937*, se nota la desilusión de Garro en cuanto a su matrimonio con Paz: “Durante mi matrimonio, siempre tuve la impresión de estar en un internado de reglas estrictas y regañones cotidianos que, entre paréntesis, no me sirvieron de nada, ya que seguí siendo la misma [...]” (Ramírez 35). Como veremos en el análisis de las

obras de Garro, las asimetrías y las desavenencias entre marido y mujer, y la discusión más general de la institución del matrimonio, son un tema central en su teatro.

Al regresar a México con su hija Helena en 1963, Garro luchó públicamente contra las injusticias cometidas contra los marginados de su país, principalmente los indígenas y las mujeres, que aparecen frecuentemente como personajes en su obra narrativa y teatral. Hay en Garro, como en muchos escritores de las décadas del sesenta y el setenta, una continuidad entre la praxis política y la producción estética. 1968 fue un año clave y difícil para Garro, como lo fue para el conjunto de la intelectualidad mexicana. Por su vinculación con las protestas que culminaron en la masacre en la Plaza de Tlatelolco y las críticas que hizo a parte de la dirigencia estudiantil, Garro recibió amenazas de muerte y sufrió la experiencia de la cárcel. Su situación se tornó tan grave que en 1972 decidió exiliarse voluntariamente primero en Nueva York, y luego en Madrid y París (Steele 226). Por fin, en 1993, veintiún años después de su exilio inicial, Garro regresó a México donde vivió hasta su muerte, ocurrida en 1998 (Lopátegui 81-110).

La producción narrativa y teatral de Elena Garro

La carrera literaria de Garro se distingue por su heterogeneidad genérica y la profundidad con que expresa las injusticias hacia los marginados y con que discute la posición de las mujeres en la sociedad mexicana del siglo XX. Como escritora, Garro no se limitó a cultivar un género en particular sino que experimentó con varias formas incluyendo la novela, el cuento, los ensayos y las obras de teatro. Prueba de la gran versatilidad y la excelencia de su escritura es que sus tres libros más reconocidos pertenecen a tres géneros diferentes: la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), la colección de cuentos *La semana de colores* (1960) y la recopilación de piezas

Un hogar sólido (primera edición de 1958), que le valió su reputación como dramaturga. Seguramente la más famosa de entre sus obras es la novela *Los recuerdos del porvenir*. En ella se narran los acontecimientos violentos que les suceden a los pobladores de Ixtepec en el año de 1927, año de la Revolución Cristera. Algunos temas claves que reaparecen en la obra literaria de Garro están incluidos en esta novela: la noción del tiempo cíclico, la experiencia de la infancia femenina y la marginalización de grupos subalternos, específicamente las mujeres y los indígenas. Garro también incluyó el tema de la conquista mexicana en varios de sus textos; el más célebre y estudiado de ellos es “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1969). El tiempo cíclico domina en este texto en que la protagonista, Laura, ocupa dos cronotopos distintos: el presente y la conquista mexicana.

El teatro de Elena Garro

La pasión por el teatro de Elena Garro puede verse en varios planos: en su experiencia como actriz, en célebres pasajes de su narrativa en el que se refieren representaciones teatrales (como ocurre, por ejemplo en *Los recuerdos del porvenir*) y, fundamentalmente, en su labor como dramaturga. La mayor parte de las obras teatrales de Garro son piezas en un acto, pero también escribió algunas obras en tres actos como *Felipe Ángeles* (1979) y *La dama boba* (1958).¹ Como ya mencioné, su colección teatral más conocida es *Un hogar sólido* (1958), que contiene la pieza homónima. En esta obra, los personajes están muertos pero, gracias a la hipótesis fantástica que anima la pieza, se encuentran en una cripta donde hablan de sus sentimientos e historias, en especial de todo aquello que no pudieron alcanzar en sus respectivas

¹ *La dama boba* reitera el título de una comedia de Lope de Vega.

vidas. En el final de la obra estos personajes, de una manera a la vez cómica y poética, se reincorporan en un mismo universo con los vivos.

Temas similares recorren la narrativa y el teatro de Garro, dándole a su obra una unidad de conjunto. Al igual que en su narrativa, las obras de teatro discuten los rigores de la vida matrimonial y doméstica, el aislamiento y la separación, las tensiones entre clases sociales y, sobre todo, los condicionantes de clase en las relaciones de género. Una de las características más destacadas del teatro de Garro, que define su estética teatral, es la presentación de estridentes oposiciones binarias donde los “protagonistas se definen dicotómicamente según su pertenencia a grupos que por la misma ideología y estructura de una sociedad determinada viven el uno al lado del otro sin comprenderse, como por ejemplo el niño versus el adulto, la mujer versus el hombre, el indio versus el blanco” (Østergaard 53). Cabría agregar que Garro elabora tan intensamente estas dicotomías que muchas veces termina por invertirlas y cuestionarlas.

El feminismo mexicano en las décadas del 50 y 60

Las décadas del 50 y sobre todo del 60 ven la emergencia en México de un grupo de escritoras destacadas, que instalan en los ámbitos intelectuales una discusión y una praxis artística feministas: Rosario Castellanos, Elena Garro y Elena Poniatowska (esta última hacia fines de los sesenta) son las escritoras más visibles de ese fenómeno. De alguna manera ellas retoman una rica tradición mexicana de escritoras que lucharon contra la represión y la falta de libertad de expresión de las mujeres. En su influyente libro *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, Jean Franco remonta esa tradición a la presencia de la voz femenina en la poesía religiosa del siglo XVII, haciendo énfasis especialmente en el legado de Sor Juana

Inés de la Cruz, una poetisa reconocida como un emblema de intelectual feminista no sólo en México y en América Latina, sino en el mundo entero. Dentro de las rígidas condiciones de la sociedad colonial de la Nueva España, Sor Juana luchó por la libertad femenina declarando la igualdad entre los sexos y el derecho de las mujeres de obtener una educación. Como hace notar Jean Franco a propósito de sus obras de teatro, en ellas se expone una multitud de voces, mediante las cuales Sor Juana logró cambiar concepciones de género, clase y raza (Franco 29). El teatro de Elena Garro puede insertarse en esa fecunda tradición teatral de crítica de concepciones de género, clase y raza, de la que habla Jean Franco.

Además del peso de figuras precursoras como Sor Juana, Franco estudia cómo los debates feministas en México fueron afectados en el siglo XX por una difícil transición de la sociedad mexicana hacia la modernidad. Para autoras como Elena Garro y Rosario Castellanos, según Franco, la problemática literaria consiste en presentar una heroína en la narrativa de la nación, porque históricamente ese rol había sido ocupado por héroes masculinos (132). Una escritora mexicana clave para entender esta tradición de un nuevo tipo de “heroína mexicana” es Nellie Campobello. Su novela breve *Cartucho* (1930) consta de viñetas en las que se percibe una gran multiplicidad de voces subalternas. Desde la perspectiva autobiográfica de una niña, *Cartucho* narra la experiencia de un pueblo norteño durante la Revolución Mexicana, y constituye así una de las primeras narrativas de la revolución que explora diferentes papeles que asumieron las mujeres durante este período crucial para entender la modernización mexicana.

Con respecto al estado del feminismo en México en la época en la que Garro escribió las piezas de teatro que voy a estudiar en esta tesis, se advierte una preocupación no sólo por la representación y la posición de las mujeres en la sociedad, sino que las escrituras sitúan este debate en relación con otras formas de exclusión social, como los conflictos de raza y clase

social. En este sentido, es paradigmática la conjunción del trabajo etnográfico sobre grupos indígenas y los artículos feministas en la escritura de Rosario Castellanos. También puede observarse esta problematización de las relaciones de clase en las cuestiones de género en la obra de Garro, como puede advertirse, por ejemplo, en *El árbol*, una de las piezas que será analizada en esta tesis, en la que el conflicto se produce entre una mujer burguesa y una mujer subalterna.

Escritoras como Garro, Castellanos y Poniatowska vivieron durante una época donde, si bien se registraba un acceso cada vez mayor de las mujeres a los ámbitos de producción cultural, los papeles de la mujer todavía eran tradicionales y estaban fijamente marcados en el imaginario social. Esta sociedad patriarcal, donde aun influía fuertemente la cultura católica, estipulaba roles rígidos para la mujer, cuyo ideal se relacionaba con los valores de maternidad, abnegación y castidad (la sexualidad de la mujer sólo estaba en función de la reproducción), y cuyos parámetros de juicio eran los estereotipos de la virgen y la prostituta. La literatura feminista de los años 50 y 60 parece justamente cuestionar y desestabilizar esos roles fijos. Como bien sintetiza Jean Franco: “[Garro, Castellanos, Campobello, and Poniatowska] address the concept of transgression of traditional female roles established by patriarchal society” (3). Asimismo, a través de sus narrativas, estas escritoras intentan deshacerse de la noción binaria del patriarcado que mantiene que la mujer sólo existe como lo “opuesto” o la contracara del hombre. Ellas buscan expresar que existen múltiples realidades e identidades que difícilmente puedan reducirse a una etiqueta general de “mujer”. Ninguna mujer comparte la misma realidad puesto que muchas cargan con distintas historias y provienen de diferentes situaciones sociales.

Tres obras en un acto

Mi tesis abordará tres obras en un acto: *Andarse por las ramas...* (1958), *El árbol* (1963), y *Los perros* (1967). Las tres obras fueron publicadas en la colección *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (*Andarse por las ramas...* en la primera edición de 1958; las otras, añadidas en la edición de 1967). A partir del análisis de la distinción y la tensión entre orden imaginario y orden simbólico que traza Jacques Lacan, esta tesis indagará cómo estas tres obras exploran la identidad femenina frente a un patriarcado represivo. Otro punto que une y conecta las tres obras escogidas es la presencia del árbol, un símbolo cargado de significación en la cultura occidental y que, en la obra de Garro, condensa sentidos relacionados con lo femenino. Ligado a la naturaleza, el árbol se asocia con la tierra y lo femenino. En el teatro de Garro, el árbol queda fuera del orden simbólico patriarcal y, por esa razón, funciona como un espacio privilegiado donde las protagonistas buscan y consiguen refugio (Cirlot 328-32).

En el primer capítulo de esta tesis, “Espacio teatral y espacio femenino”, me propongo indagar cómo se representan diferentes planos relacionados con lo femenino en las obras *Andarse por las ramas...* y *El árbol*. El manejo del espacio escénico le permite a Garro problematizar los conflictos del espacio femenino. Como observa Ane-Grethe Østergaard, varias obras literarias de Garro se distinguen por el manejo de oposiciones en las que el espectador se enfrenta claramente con “distintas concepciones de mundo” (53). Los protagonistas en las dos obras que analizo o bien funcionan como emisarios del orden simbólico (don Fernando y Marta), imponiendo y reproduciendo la Ley del Padre, o bien son transgresores que rechazan toda imposición patriarcal (Titina y Luisa), y deciden crear y habitar un espacio femenino y marginal. Estas obras de Garro elaboran los conflictos de la posición de la mujer a partir de un

cuestionamiento de las oposiciones topológicas entre el adentro y el afuera, el hogar y el exterior, la realidad y la imaginación, la vigilancia y la libertad.

En el segundo capítulo analizaré la función y el poder de la palabra en *Andarse por las ramas...* y *Los perros*. Según Marta Traba, las presiones de sentido sobre el lenguaje suelen engendrar un colapso, que resulta o bien en un balbuceo incomprensible o en el silencio. El silencio y el “balbuceo” son dos manifestaciones cruciales en estas piezas de Garro, cuyos diálogos favorecen la proliferación verbal y lo poético, en desmedro muchas veces de la claridad comunicativa. Si bien en estas digresiones y balbuceos pueden entreverse conexiones con el teatro del absurdo y con el surrealismo, la idea de Marta Traba resulta una mejor guía para leer estas obras de Garro, porque ilumina el hecho de que son las presiones del orden simbólico las que provocan estos “colapsos” del lenguaje. Por ejemplo, en *Andarse por las ramas...* la imposición del orden simbólico del marido hacia su esposa es lo que desencadena las proliferaciones lingüísticas de esta última. Sus balbuceos son una respuesta al sistema dominante y patriarcal del marido, quien busca mantener un orden en la casa y en el lenguaje. El hombre persigue la eficacia lingüística y, en última instancia, sólo desea callar a la mujer. En la obra *Los perros*, los personajes masculinos imponen la autoridad sobre las protagonistas femeninas mediante el silencio, un silencio que las mujeres raptadas y violadas llegan a internalizar. En esta obra adquieren particular importancia las tensiones entre lo dicho y lo callado, así como el legado de destinos (y silencios) que se transmiten entre mujeres a través de las generaciones.

En el último capítulo, “Violencia: cuerpo y palabra”, abordo fundamentalmente las formas divergentes en que se manifiesta la violencia en dos obras ya analizadas en capítulos anteriores: *Los perros* y *El árbol*. Con respecto a la primera, me enfoco en lo que denomino “armas de violencia”, como, por ejemplo la mirada y el silencio como formas de poder que se

ejercen sobre la mujer y que buscan formar una subjetividad femenina sumisa. Al quedarse calladas ante las violaciones de sus secuestradores, las mujeres de *Los perros* no hacen sino perpetuar su posición de objeto frente a las acciones y las miradas de los hombres. *El árbol*, en cambio, plantea en primera instancia un conflicto distinto, ya que la violencia se da entre mujeres. Esta obra es apropiada para analizar la incidencia de las tensiones de clase en las construcciones de género. Por un lado, el personaje de Marta reproduce los valores y posiciones del discurso burgués y patriarcal. Por otro, Luisa asume posiciones tradicionalmente tildadas como masculinas, tales como el nomadismo, la acción y la agresión.

CAPÍTULO DOS

EL ESPACIO TEATRAL Y EL ESPACIO FEMENINO

En este capítulo mostraré cómo se representan y conectan el espacio teatral y el espacio femenino en las obras *Andarse por las ramas...* y *El árbol*, ambas incluidas en el volumen *Un hogar sólido*. En estas piezas, el espacio teatral, el espacio visualmente representado en la obra sobre el escenario, sirve para facilitar bifurcaciones y aperturas a otros planos imaginarios.

Tradicionalmente, los espacios que se consideran “femeninos” son, por ejemplo, la casa, la cocina, la alcoba y otros ámbitos privados. En esta división de género del espacio, se elogia a la mujer que se preocupa por el espacio doméstico y por garantizar y transmitir el orden del padre a su prole. Sin embargo, en el teatro de Elena Garro, y en estas dos obras en particular, se maneja el espacio femenino de un modo distinto. Aunque ambas obras representan en escena el interior del hogar, el espacio femenino y liberador no se encuentra en el espacio físico / visual de la casa sino en evocaciones o espacios imaginarios que se colocan afuera de sus muros.

En su obra *Andarse por las ramas...* Elena Garro plantea una situación de discordia entre marido y mujer en el contexto de una extraña cena, en la que ha de servirse una sopa de porros que a las siete y siete de la tarde todavía no se ha servido y que parece postergarse indefinidamente. La falta de cumplimiento del horario estricto de la cena irrita al obsesivo marido, don Fernando de las Siete y Cinco, cuyo nombre sugiere la hora a la que se debería haber comido la sopa. El nombre mismo del personaje funciona como una sátira de la puntualidad. Siempre echando vistazos a su

reloj, don Fernando de las Siete y Cinco le sermonea a su esposa Titina acerca de la importancia del tiempo. Para don Fernando, el tiempo se asocia con la disciplina, las reglas, el orden, el sistema, el deber. Titina no entiende el concepto del tiempo de la misma manera que su esposo; primero se resigna calladamente ante la insistencia de él y luego decide dibujar el contorno de una casa imaginaria, desde la cual puede huir del espacio-tiempo reglamentado en el que domina su marido: logra ponerse afuera del comedor. A través de la imagen de una puerta imaginaria, Titina puede entrar a otro plano de la existencia, un plano “otro” dentro del espacio representado de la casa. Desde ese “anexo” o pliegue exterior de la casa, representado dentro del escenario, Titina dialoga con don Fernando, quien ni siquiera se da cuenta de que su esposa ha atravesado un umbral y está “del otro lado”, y con Lagartito, un *hombrecito* que sirve como su confidente y con quien ella pueda compartir sus ideas y su propia concepción del tiempo y del universo. Uno podría sospechar que Lagartito es un amigo de infancia,² alguien con quien Titina tiene una gran intimidad, pero que termina de alguna manera defraudándola al mostrarse incapaz de hacer el pasaje que significaría la aceptación de otro mundo, donde no imperan las reglas de don Fernando³. En efecto, aunque Lagartito y Titina gozan de cierta igualdad y confraternidad,

² Se puede deducir esto por el empleo del diminutivo en el nombre de Lagartito, que podría interpretarse como una alusión al mundo de la infancia y de lo lúdico, un tiempo/espacio antes de la madurez. Esas alianzas y relaciones infantiles o adolescentes entre hombres y mujeres, que se traicionan en la madurez, son recurrentes en la obra de Garro.

³ Éste es un personaje que parece repetirse en las obras de Elena Garro: los primos, los amigos de infancia, los hermanos. Dichos personajes masculinos suelen ser “medio” solidarios con las protagonistas femeninas, pero terminan defraudando el mundo imaginario femenino. Por ejemplo, como se desarrollará en más detalle en los próximos capítulos, Javier en *El árbol* sirve como confidente avisándole a su prima de la intención de raptarla que tiene otro hombre. No obstante, se revela que él también es traidor, al prestarle ayuda a los bandidos que vienen a raptar a su prima. Otra relación estrecha que acaba en desilusión se puede ver entre los hermanos Isabel y Nicolás en la novela *Los recuerdos del porvenir*. Isabel, por su gran amor hacia su hermano, intenta salvarlo de un fusilamiento pendiente pero él rechaza la propuesta que resulta en su muerte.

sentados juntos en las ramas del árbol, Lagartito decide conscientemente regresar al mundo donde el tiempo y las convenciones imperan.

Según las acotaciones escénicas que hace Garro al principio de la obra, la escena principal de la primera parte de la obra transcurre en el comedor de una casa. El comedor y más específicamente la mesa sirven para representar visualmente las relaciones jerárquicas que organizan y rigen la estructura familiar. La representación de los lugares alrededor de la mesa es claramente ilustrativa de las posiciones jerárquicas de una sociedad patriarcal. Al empezar la obra, la familia está sentada a la mesa a punto de “disfrutar” de una sopa, con don Fernando, esposo y padre, sentado a la cabecera. La posición del padre en la cabecera, como cabeza de la familia, funciona como una espacialización visual de la jerarquía patriarcal. Desde esa posición él intenta controlar y distribuir las voces de los demás. El hombre/ padre/ esposo tiene un “complejo de Dios”; él tiene la primera y la última palabra, es la voz autorizada que procura controlar los diálogos en la obra. Todo esto se muestra claramente en *Andarse por las ramas...* La acción dentro de la casa empieza con la voz de don Fernando declarando “Las siete y siete y apenas han servido la sopa de poros” (Garro 69) y termina con “Las siete y cincuenta y nueve y Polito no come su sopa de poros” (73). La repetición y la circularidad que se dan entre la apertura y el cierre de la pieza subrayan la obsesión de don Fernando con el tiempo y el hecho de que será difícil romper su rígida concepción de la realidad. Será aún más arduo deshacer esta rigidez con el desahucio de Titina, el único personaje que cuestiona a don Fernando.

Como demuestra Ane-Grethe Østergaard en su trabajo crítico “El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro”, tanto en sus obras teatrales como en sus novelas, es recurrente el desarrollo de una discordia entre personajes que “representan distintas concepciones del mundo” (53). Podemos agregar que el quiebre o la dicotomía en *Andarse por*

las ramas... es tan tajante que lleva a la bifurcación del espacio escénico, a la división en dos zonas antitéticas y contrastantes. Las distintas concepciones del mundo que aparecen en *Andarse por las ramas...* se pueden analizar tomando como base la diferenciación que hace Jacques Lacan entre los órdenes imaginarios y simbólicos.

Lacan mantiene que el orden imaginario se define como el periodo pre-edipal, cuando el niño todavía se considera parte de la madre. Durante este periodo el niño no percibe una distinción entre su cuerpo y el cuerpo de su madre. El mundo al que él pertenece es un todo, una unidad sin separaciones. La formación de su conciencia surge con su entrada en el orden simbólico del padre, que se inicia con la adquisición de la lengua. Según esta teoría, el falo se considera representante de la ley del padre, quien impone la separación traumática con el universo imaginario materno, que tiene que ser reprimido para que el niño pueda entrar en el orden simbólico. Consiguientemente, esta represión es lo que funda el inconsciente. Lo imaginario habrá de quedar sepultado, pero emergerá una y otra vez en la vida de la persona en las irrupciones o manifestaciones del inconsciente.

Tomando en cuenta la teoría lacaniana y aplicándola a *Andarse por las ramas...*, don Fernando, como hombre y cabeza de la familia, no sólo encarna en su figura y su posición el orden simbólico sino que intenta imponerlo a su esposa y a su hijo. Titina, en cambio, representa el orden imaginario y es quien resiste la imposición de lo simbólico.

Una de las formas de resistencia más insistentes que ensaya Titina es la liberación por el lenguaje poético. Por ejemplo, dice en un pasaje Titina: “¿Ha pensado usted don Fernando de las Siete y Cinco, en dónde se meten los lunes? En siete días no sabemos nada de ellos” (Garro 69). Titina cuestiona los principios de realidad y verdad enunciados por su esposo, mediante una exploración poética de la palabra y un desafío al sentido común y a las convenciones del

lenguaje. Exploraré la función de la poesía como forma de liberación en el segundo capítulo de esta tesis, especialmente analizando los diálogos entre Titina y don Fernando. Lo importante en este momento es señalar que el manejo de los espacios en esta obra está estrechamente ligado a la división lacaniana entre lo simbólico y lo imaginario.

Una tensión creciente existe entre hombre y mujer, en la medida en que don Fernando insiste en que hay que seguir el camino de la razón y la lógica, y Titina se aleja más y más de esa posición. Para don Fernando lo razonable es seguir, sin cuestionar, el discurso central y dominante, seguir las convenciones establecidas del tiempo, el universo y el lenguaje. Sentada a la misma mesa que preside don Fernando, Titina se encuentra formando parte pasiva de este orden, reprimida y corregida cada vez que intenta expresar la multitud de posibilidades que existen en el universo, y que don Fernando trata de suprimir. Con el dibujo de la casa y la posibilidad de un pasaje entre espacios a través de la puerta imaginaria que Titina crea, se bifurcan los planos de existencia para la protagonista.

En la obra de teatro esta “salida” de las convenciones se resuelve en la escenografía. La imaginación de un espacio alternativo, que convive sobre las tablas con el comedor, le permite a Titina salir físicamente de la casa y, de esta manera, deshacerse de las imposiciones asfixiantes creadas por su marido, atravesando la puerta dibujada y, literalmente, “yéndose por las ramas”. Podríamos inclusive decir que es el uso del clisé “andarse por las ramas” lo que crea el espacio teatral. El clisé se espacializa en el escenario. Mientras que don Fernando asigna un sentido metafórico al dicho (andarse por las ramas significa para él “divagar”), Titina se rebela huyendo a las ramas de un árbol al fondo del escenario. “Andarse por las ramas” recibe así una lectura literal, se concreta en una forma espacial dentro de la obra, presentando el espacio de la casa representada y el “afuera” imaginario que se dibuja Titina. En una referencia irónica a las

posiciones que ocupan los personajes sentados a la mesa en el principio de la pieza, con don Fernando ocupando la cabecera, éste proclama: “La fantasía a la cabecera de mi mesa” (Garro 71). Esta sentencia de don Fernando termina siendo irónica porque, sin que él se dé realmente cuenta, el árbol que ha surgido de la imaginación de Titina, está en una posición más elevada que él: ha ocupado efectivamente la cabecera, ha dado vuelta la jerarquía de valores en el hogar. A través del espacio teatral, Titina ha interrumpido y trastrocado el orden simbólico establecido por su esposo. Por decirlo con otra frase hecha, Titina le ha puesto a don Fernando el mundo patas para arriba.

Por otra parte, se puede entender, por el mero hecho de que don Fernando sigue dirigiéndose a su esposa en una silla vacía, que la partida de Titina hacia las ramas del árbol es una representación visual de un viaje interior y propio, un viaje imaginario o un viaje de regreso al útero. Así como el falo simboliza la irrupción del orden simbólico y la interrupción y represión del orden imaginario, la puerta, que puede ser vista como una metáfora del canal del parto, estaría representando un viaje al revés. Pasar por la puerta le permite a Titina alejarse del sistema exclusivista que mantiene que solamente hay una manera aceptable y racional de entender al mundo. Además, ella consigue una manera de huir de las cuatro paredes de la casa, un espacio claustrofóbico que disminuye la creatividad femenina. Existe entonces una paradoja: el viaje interior de regreso a lo imaginario es también un viaje hacia el exterior de la casa, una casa que se vive como un espacio de reclusión y represión de la mujer. El espacio imaginario creado por Titina es una forma de cuarto propio (dentro de la casa pero fuera del control del esposo/padre), el espacio que se hace la protagonista en el interior del ámbito doméstico.

El uso de espacios teatrales para representar espacios femeninos también se desarrolla en otra pieza reunida en la misma colección: *El árbol*. Como *Andarse por las ramas...*, *El árbol* es

una obra en un solo acto con un reparto con pocos personajes, dos en este caso. En esta obra, una india, Luisa, cuya ropa está manchada de sangre porque acaba de ser golpeada por su esposo, busca refugio en la casa de una mujer bien establecida en la sociedad, Marta, caracterizada como una señora de clase media o media alta. Si bien en la obra nunca se dice claramente cuál es la relación exacta entre ambos personajes, nos imaginamos a Luisa como una ex empleada doméstica de Marta. Por lo que nos enteramos de sus historias y por los valores que surgen en sus diálogos, se advierten las diferencias de clase (y también de raza) entre ambos personajes. Luisa acaba de huir de un esposo abusador y viene a descubrir que, al contarle los hechos de violencia a los que la ha sometido su esposo, Marta ni siquiera le cree, sino que, muy por el contrario, la condena: “Eso no es cierto, Luisa. Dígame la verdad [...] ¿Sabe lo que dicen en el pueblo? Que cuando el hombre sale bueno le toca mujer perra. Y usted, Luisa, persigue a su marido como una perra” (Garro 148). Lo que sigue es un diálogo entre las mujeres en el que se revela la identidad de Luisa. Nos enteramos que ella estuvo casada con otro hombre con quien tuvo una hija, asesinó a una mujer por difundir rumores y a consecuencia de esto fue encarcelada. Después de revelar estos secretos de su pasado, le toca a Luisa reclamar su próxima víctima: Marta. Ésta es, en resumidas cuentas, la situación dramática de *El árbol*.

Existen planos múltiples en esta obra; el espacio teatral sirve como facilitador para hacer referencia a las configuraciones del espacio femenino. Así como en *Andarse por las ramas...*, la figura de la puerta y los pasajes entre distintos órdenes son formas de pensar lo femenino a través de bifurcaciones en el espacio teatral, en *El árbol* se sugieren también múltiples espacios. En primer lugar, el hecho de que la acción tiene lugar en una casa con un cuarto espacioso, amueblado, con espejos y alfombras, señala al público que la protagonista, Marta, es una mujer burguesa. Marta es la “reina” de un hogar burgués. Con la entrada de Luisa “sucia y

desgarrada” a la habitación, es bastante notorio que las dos mujeres pertenecen a dos mundos sociales distintos. La casa de Marta es un espacio al que Luisa no pertenece, en el cual desentona: “[Luisa] *levanta sus enaguas sucias y muestra un moretón en la ingle*” (Garro 147). A lo largo de la obra nunca se revela abiertamente la historia de la relación que liga a las dos mujeres, pero teniendo en cuenta que Luisa es india, podría conjeturarse que ha existido entre ellas una relación de ama y criada. La opacidad de la relación en la obra, sin embargo, contribuye a enfatizar la disparidad en la relación y a problematizar la supuesta relación de “amistad” entre las dos mujeres, cuestionando así la posibilidad de una alianza de género por sobre las diferencias y tensiones de clase social.

Entre las paredes adornadas y lujosas, que materializan y muestran los valores de una sociedad burguesa y patriarcal, Marta critica a Luisa en cuanto al tipo de mujer que es. Al escuchar que Luisa ha abandonado a sus hijos, la respuesta de Marta es fría, sentenciosa y totalmente desprovista de compasión: “Nunca se ha ocupado de sus hijos. Apenas nacidos se iba usted a la calle a perseguir a Julián. Viven, gracias a los cuidados de los vecinos. ¡Pobre niños!, siempre llorando: ‘Mamá, deje usted tranquilo a mi papá, quédese en la casa...’” (150). A Luisa le falta aquello que John Ruskin observa que ha sido una de las principales expectativas y roles impuestos a las mujeres. Según Ruskin, ‘[woman’s] power is not for rule, not for battle, and her intellect is not for invention or creation, but for sweet orderings [of domesticity]’ (cit. Gilbert 24). La actitud con que Marta enfrenta a Luisa es propia de una sociedad patriarcal. Ella viene a cumplir el rol de vocera de esa sociedad. En cambio Luisa se deshace y desliga de las responsabilidades que se asocian con la esfera privada y el instinto materno. Esto sugiere que ella carece de “feminidad”. Su negación a suscribir a las normas femeninas se correlaciona en la obra cuando se la acusa de su falta de feminidad biológica, como hace notar Marta al motejarla

‘mujer-niño’, expresión que masculiniza despectivamente a Luisa. Además, los repetidos insultos que Marta emplea durante sus conversaciones con Luisa como ‘tonta’, ‘endemoniada’, ‘loca’ e ‘inútil’ acentúan la inferioridad de esta mujer india. La casa burguesa en la que Luisa busca un refugio se convierte así en un infierno para Luisa: un espacio que condena, subestima y reprime a la renegada, a quien se ha apartado de las expectativas de género.

Es digno de notar que estos espacios femeninos se vuelven visibles gracias al uso que hace Garro del espacio teatral. Por un lado está la casa de Marta como escenario; pero por otro hay toda una serie de espacios evocados, que se mencionan en la obra, y que están “afuera” de la casa burguesa, configurando una multiplicidad espacial en la obra. Estos espacios nunca se presentan visualmente en el escenario: son evocados. Dicho de otra manera, estos espacios, como por ejemplo, las errancias de Luisa (el personaje de Luisa es el de la mujer que no tiene casa ni hogar), la cárcel y el árbol son espacios referidos en los diálogos, que están relacionados todos con el personaje de Luisa, la excluida.

Después de ducharse y acomodarse en la casa, Luisa le confiesa a Marta los grandes pecados que cometió muchos años antes de casarse con Julián, el esposo abusador. Ella revela que estuvo casada con otro hombre que la devolvió a sus padres después de parir una niña por no haber cumplido con su rol de esposa perfecta, “[...] me hinché toda, Martita, y a los tres días de parida mi marido me llevó al pueblo y me dejó en la casa de mis padres” (Garro 158). Él las descuida a ella y a su hija como si no fueran seres humanos sino animales defectuosos, que se pueden abandonar sin ningún remordimiento. Debido a esta desilusión, Luisa abandona el hogar de su padre en búsqueda de su marido, renunciando a su propia hija. Esta acción es reveladora porque muestra que Luisa ha renunciado a sus obligaciones femeninas y maternas más de una vez. En vez de dedicar su vida a su progenie, al auto-sacrificio y al sufrimiento como una mujer

reverenciada o un 'ángel-doméstico' haría (Gilbert 22), ella va en búsqueda del cumplimiento de sus deseos y su libertad. Luisa abandona a sus hijos para poder ir y venir como quiera, lo cual, en cuanto a estándares sociales, se considera una traición a los valores femeninos. El carácter monstruoso que Marta atribuye a Luisa se condensa en la siguiente exclamación horrorizada: “¡Dios mío, Dios mío! ¿Cómo puedes permitir que una de tus criaturas se convierta en esto?” (Garro 149). El incumplimiento de los códigos y las normas de género vuelve a Luisa un ser abyecto, que no puede ser reconocido como “humano” por la sociedad.

El abandono de los hijos y el descubrimiento de la propia movilidad están tradicionalmente ligados a una prerrogativa masculina. En vez de adherir al modelo que se ha tildado como apropiado para las mujeres y que ha terminado por imponerse en la autoestima femenina, Luisa asume el rol activo típicamente dejado para el hombre: el derecho de movilidad, la libertad de ir de un sitio a otro. En lugar de abandonarse y quedar confinada a las murallas de su domicilio, como sucede con Marta, Luisa prescinde de su puesto femenino y sale al terreno masculino sola. De esta manera, ella desafía construcciones de género despreciando el espacio circunscrito de la casa y saliendo al afuera “masculino”.

Mientras que la mujer errante es capaz de entrar y dejar espacios a su voluntad, Marta queda siempre atrapada en el espacio teatral de la obra, la casa. Vale la pena señalar que Marta nunca deja ese espacio interior a lo largo de toda la obra. Al abrir la pieza, el público encuentra a Marta sentada en un canapé leyendo y al fin la ve rogándole a Luisa que no la mate detrás de la puerta de su dormitorio. Su muerte ocurre dentro de las paredes de la casa mientras Luisa tiene control de su propia posición en cualquier espacio que ocupa. Ella voluntariamente deja su casa y familia, pasa a la casa de Marta y se insinúa que sale para ir a acabar probablemente a la cárcel después de asesinarla. Como consecuencia, Marta, tan obsesionada con mantener que el único

domino de la mujer es la esfera privada, queda inmóvil en el propio espacio interior y resulta incapaz de sobrevivir, de salvar su propia vida.

Así como la vida errante de Luisa le permite trascender varios espacios, el asesinato cumple un rol similar. El crimen funciona como rito de pasaje entre espacios. Al dialogar con Marta, Luisa le confiesa que fue encarcelada por asesinar a una mujer. Las cárceles, espacio que recluye a los marginados de la sociedad, han sido colocadas históricamente en las afueras de la ciudad para poder separar a la parte de la población que cumple con la ley de aquella que la viola. Este espacio, a causa de la separación y el aislamiento, intenta no sólo castigar a los culpables por no cumplir con la ley, sino de reeducarlos. Como sugiere Michel Foucault en su libro *Discipline and Punish*, le toca a los profesionales (el sistema jurídico, las guardias de la cárcel, los médicos, los psicólogos), quienes funcionan como símbolo de poder, mantener y compartir códigos que indiquen cómo un ciudadano debe comportarse dentro de los parámetros de la sociedad para luego poder reintegrarse en ella. El espacio interior altamente estructurado de la cárcel funciona como un mecanismo de disciplina.

En esta obra de Garro, sin embargo, el espacio de la cárcel adquiere una dimensión opuesta, sorprendente: Luisa vive la cárcel como un espacio de liberación. Al encontrarse en la prisión, Luisa es capaz de abrir un espacio femenino al margen del orden social de la ciudad, la casa y el hogar burgués. La cárcel funciona como un espacio democratizador, como se puede ver con la siguiente cita:

Allí estaban mis compañeras y todas éramos iguales y nos reconocíamos en el pecado
[...] En las noches había bailes en el corral. Los presos sacaban sus mandolinas y sus

guitarras y bailábamos. ¡Yo antes nunca había bailado, Martita! La vida del pobre no es el baile, la vida del pobre son las caminatas en el polvo [...] (Garro 163-4).

Para Luisa y las otras presas, la cárcel funciona como un espacio donde la subalternidad no existe y donde son posibles las relaciones horizontales y afectivas. Luisa le cuenta a Marta que “cuando me dijeron que me iban a dar mi libertad yo no la quise agarrar. ‘¿Para qué señor?, le dije, ‘dónde quiere usted que vaya?’ [...] aunque yo la agarré, me la dieron a fuerzas” (164). La ironía en esa cita presenta un doble aspecto. En primer lugar, la libertad para Luisa procede de su posición dentro de la cárcel, cuyo propósito suele ser la privación de la libertad, justamente lo opuesto. Para ella, la cárcel es un espacio casi utópico donde las desigualdades de género y clase social no aparecen. Finalmente, el hecho de que la libertad sea forzada (“me dieron la libertad a fuerzas”) es un oxímoron que contradice y problematiza aun más el concepto de libertad.

La repetición del crimen le permite a Luisa re-entrar en el espacio femenino, la cárcel. Como ya se ha mencionado, puesto que Luisa es nómada y no pertenece a ningún espacio definido, es posible para ella cruzar los límites de múltiples espacios. Además, esta movilidad que ella posee también le permite evadir el espacio socialmente destinado para la confesión y la regeneración (la iglesia) y reemplazarlo por otro, el árbol, que es además el significativo título de la obra.

Después de la narración de Luisa, Marta le recomienda confesar sus pecados a un padre para poder conseguir la absolución de sus pecados. Luisa rechaza esta sugerencia diciendo “me fui al monte y encontré un árbol frondoso y tal como me dijeron mis compañeras lo hice. Me abracé a él y le dije: ‘Mira, árbol, a ti vengo a confesar mis pecados, para que tú me hagas el

beneficio de cargarlos” (Garro 167). En su ensayo “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”, Hélène Cixous explora cómo los sistemas binarios por ejemplo *día / noche, cultura / naturaleza* hacen alusión a la pareja ‘hombre / mujer’ (63-4). Estos binarismos, a los que alude Cixous, intentan estructurar cuidadosamente el universo sintetizándolo en sus componentes más básicos y contrarios. En esta concepción binaria, lo femenino se caracterizaría por la pasividad mientras que la masculinidad ocuparía el polo de la actividad. *El árbol* propone otro tipo de dicotomía: la iglesia / el árbol se pueden entender como otro par binario. La iglesia, aparato social, es el epítome del sistema patriarcal. Su estructura básica es una jerarquía con un hombre, el papa, a la cabecera del orden religioso. En la obra, en oposición a la institución eclesiástica está el árbol, arraigado en la naturaleza, la cual se asocia con lo femenino. En vez de someterse al orden patriarcal de la religión institucionalizada, Luisa opta por “irse nuevamente por las ramas”, y hacer su confesión, verter sus palabras y sus historias en comunión con la tierra y la naturaleza.

Para concluir, en este capítulo traté la función del espacio teatral y el espacio femenino en las obras *Andarse por las ramas...* y *El árbol*. En esas piezas, el espacio femenino es un espacio que puede visualizarse sobre el escenario o que es evocado en los diálogos de los personajes. Titina y Luisa son los protagonistas femeninos que pueden atravesar y trascender los espacios rígidos estipulados para la mujer. Atraviesan el umbral y salen del ámbito del orden de modos distintos. En *Andarse por las ramas...* al dibujar el contorno de una casa, Titina crea su propio espacio femenino aparte, pero a la vez dentro del espacio teatral. Esta transición se puede entender como un regreso hacia el orden imaginario (un *regressus ad uterum*), que, junto con el uso del lenguaje poético, representa su resistencia hacia la imposición del orden simbólico de su esposo. En la obra *El árbol*, en cambio, se evocan múltiples planos exteriores que contrastan con

el espacio burgués que es el centro de la escena. En efecto, el espacio teatral está ocupado por el *interior* de la casa de Marta, en el que imperan los símbolos y los valores de una sociedad burguesa y patriarcal. Cuando Luisa invade este espacio, mediante el diálogo y los relatos de sus historias de vida, hay una evocación de espacios femeninos colocados al margen de la sociedad dominante: las errancias de Luisa, la cárcel y el árbol. Luisa se niega a conformarse a las responsabilidades femeninas y domésticas, y asume la posición masculina de la movilidad, lo cual le permite trascender a espacios femeninos liberadores. El momento culminante de la obra, el asesinato de Marta, muestra una lucha terrible entre concepciones divergentes de mujer y enfatiza la resistencia de Luisa de no hacerse parte del orden dominante, optando en cambio por el espacio de la cárcel de mujeres, un espacio paradójicamente democrático y liberador, donde son posibles alianzas femeninas más sólidas.

CAPÍTULO TRES

PALABRA Y LIBERACIÓN

En el capítulo anterior exploré distintos espacios teatrales y femeninos en las obras de Elena Garro *Andarse por las ramas...* y *El árbol*. Examiné cómo los espacios teatrales sirven como un punto de partida para explorar los espacios femeninos. En este capítulo analizaré la función y el poder de la palabra en dos obras de Elena Garro: *Andarse por las ramas...* y *Los perros*.

La crítica y escritora uruguaya Marta Traba plantea cómo las presiones de sentido que imperan sobre el lenguaje terminan por ocasionar su colapso. Dice Traba:

Where the pressures on language are at their greatest, meaning implodes, engendering a double collapse: it either shades away into the incomprehensibility of babble [...] or falls into the silence of death. (cit. Kantaris 86)

La producción lingüística de Titina en *Andarse por las ramas...*, quien se deja llevar por la digresión y los juegos de palabras, puede entenderse como un balbuceo en respuesta al discurso del padre-esposo-burgués que privilegia los valores de la lógica, la puntualidad, la eficacia y la productividad. La supuesta “eficacia” comunicativa del lenguaje es destruida por las digresiones proliferantes de Titina y esto funciona en la obra como un modo de liberación de las

reglas del esposo. La segunda estipulación del argumento de Traba, que las presiones del lenguaje lo hacen colapsar en el silencio, nos servirá como un hilo de lectura para analizar la obra *Los perros*.

Como ya he mencionado, al leer o ver la obra *Andarse por las ramas...*, lo primero que el lector o el público nota es la posición central que ocupa don Fernando, sentado a la cabecera de la mesa. Esta ubicación simboliza el lugar del hombre/esposo en la jerarquía familiar. Las posiciones espaciales, representadas sobre escena, tienen en la obra un correlato lingüístico. En efecto, la supremacía y el poder de don Fernando también se destacan mediante el uso de la forma pronominal usted y el título o nombre un poco rimbombante de “Don Fernando de las siete y cinco” que recibe (Cypess 47-8). Esta ubicación visual y socialmente elevada hace posible la imposición del orden simbólico y las órdenes y mandatos insidiosos que Don Fernando le dirige tanto a Titina como a su hijo Polito.

El modo dominante en la voz de Don Fernando es el imperativo. En efecto, el mandato es la forma en que don Fernando intenta sancionar e imponer su ideología sobre los otros personajes de la obra. Los mandatos de don Fernando son bruscos y secos: “Coman la sopa” (Garro 70), “No justifiques lo injustificable”, “¡Responde!” (71). Estas órdenes enérgicas señalan la ansiedad de don Fernando de silenciar toda oposición que lo enfrente, toda objeción que cuestione su orden. Podemos ver, por ejemplo, que cuando don Fernando manda “Coman la sopa”, ésta es una forma de silenciar a los otros personajes porque el hecho de comer les impide hablar.

Sin embargo, los mandatos no son la única manera en que don Fernando intenta imponer el orden simbólico en su hogar. También lo hace empleando un discurso que sostiene el orden, la lógica y un sistema establecido de convenciones sociales, incluyendo las convenciones

lingüísticas. La siguiente cita es reveladora del discurso de don Fernando, especialmente de la concepción que él tiene del lenguaje: “Los lunes son una medida cualquiera de tiempo...una convención. Se les llama lunes como se les podría llamar...pomponico” (Garro 69). Don Fernando afirma que el lenguaje es una idea abstracta impuesta para darle orden a la vida. Que la lengua sea una mera convención nos recuerda la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure en *Curso de lingüística general*: los signos lingüísticos son convencionales y arbitrarios, no guardan una relación ni están motivados por las cosas que nombran. Sin embargo, es importante notar que, según Saussure, aunque el lenguaje sea arbitrario esto no quiere decir que uno pueda agregar cualquier significado a cualquier término. Como sostiene Saussure: “the individual does not have the power to change a sign in any way once it has become established in the linguistic community” (79). Esto es lo que don Fernando (que casualmente tiene el mismo nombre que Saussure) sostiene a lo largo de la obra, contra las digresiones y las frondosas “invenciones” lingüísticas de Titina. El lenguaje es rígido, no se puede cambiar, debe permanecer convencional. Como los significantes y los significados de todas las palabras del Sistema de la Lengua ya están establecidos (por ejemplo, “lunes”), don Fernando piensa que no queda otra opción que adherir al pacto social en el que se basa el lenguaje. Consiguientemente, don Fernando percibe las múltiples digresiones de su esposa como peligrosos disparates, como amenazas al sistema convencional de la lengua, y por eso intenta contener ese desborde y traer las palabras nuevamente al “centro” del sentido común y la aceptación de las reglas.

Esta oposición entre un discurso centralizado y otro divergente y marginado se puede explicar con los conceptos de las fuerzas centrípetas y centrífugas del teórico ruso Mikhail

Bakhtin⁴. Vicky Unruh en su artículo sobre el teatro de Garro “(Free)/Plays of Difference” hace referencia a esta teoría bakhtiniana; mi objetivo ahora es explorar cómo ésta se puede utilizar para analizar *Andarse por las ramas...*⁵. Cuando Bakhtin se refiere a las fuerzas centrífugas, se refiere a las fuerzas que contestan y desequilibran lo centrípeto, es decir el discurso centralizado y monológico de la autoridad: “Alongside the centripetal forces, the centrifugal forces of language carry on their uninterrupted work; alongside verbal-ideological centralization and unification, the uninterrupted processes of decentralization and disunification go forward.” (Bakhtin 272). Como se ve en esta cita, según Bakhtin, siempre existirá una tensión entre las fuerzas centrípetas y las centrífugas, cada cual intentando controlar o derribar a su antítesis. Titina logra desafiar las fuerzas centrípetas del discurso autoritario del marido mediante digresiones, mediante el cuestionamiento de los lugares comunes del lenguaje y mediante una actitud lúdica ante las expresiones y las palabras que usa el marido. El empleo de las frases hechas y los coloquialismos funcionan para llamar la atención sobre la rigidez de la lengua y los sinsentidos en los que se basan el sistema social y el sentido común, de los que don Fernando es un paladín.

Aunque he analizado el empleo del clisé en el capítulo anterior, resulta apropiado aludir a este punto nuevamente aquí. Anteriormente exploré que la frase hecha ‘andarse por las ramas’ da pie a una forma de espacialización: Titina literalmente dibuja la salida a un árbol imaginario, abriendo así un espacio propio fuera de la jerarquía que impera en la casa. El árbol es un

⁴ Aunque la teoría de Bakhtin se enfoca más bien en el estudio del discurso novelístico, creo que es productivo utilizar estos conceptos para analizar las digresiones de Titina en *Andarse por las ramas...*

⁵ En el mencionado artículo, Unruh analiza las siguientes obras: *Andarse por las ramas...*, *La señora en su balcón*, *Un hogar sólido*, *El encanto*, *Tendajón Mixto*, *Los perros* y *La dama boba*.

desborde que se sale fuera de la casa y, al mismo tiempo, el espacio de la interioridad de Titina, en el que ella se puede liberar del orden y las órdenes del marido. Se hace posible esta transición por el juego de interpretaciones metafóricas y literales del clisé. Procesando el clisé metamórficamente, como de costumbre se hace, la frase “andarse por las ramas” significa “hacer digresiones” o “no ir al punto directamente”, y tiene una connotación negativa. Generalmente se usa en expresiones tales como “No te vayas por las ramas”. Ese es el sentido usual de la palabra, el que le da don Fernando. Como sugiere Cypess: “don Fernando relies on the authority and tradition of convention to determine meaning” (47). Titina se desvía de esta interpretación común, instaurada socialmente, y prefiere en cambio tomar la frase literalmente. Es decir cuando don Fernando le ordena no dejarse ir por las ramas, ella contesta yéndose literalmente a las ramas de su árbol. Los desvíos del lenguaje son su arma contestataria. En este caso el desvío consiste en darle un significado literal a lo que por convención entendemos como una metáfora.

Para la protagonista el discurso centrípeto sirve como punto de partida de las múltiples tangentes que traza. Las palabras del marido le dan el pie necesario para hacer desvíos. Esto se advierte claramente en el siguiente coloquio entre los personajes:

Don Fernando.— Los lunes son una medida cualquiera de tiempo...una convención. Se les llama lunes como se les podría llamar...pompónico.

Titina.—(*Riéndose*) ¡Ay, don Fernando, me hace usted reír! ¡Ríete, Polito!

(*Polito mira a su madre y se echa a reír.*) Pompónico no sería nunca lunes.

¡Pompónico sería algo con borlas!

Polito.—¡Borlas negras!

Titina.—¡Con coles moradas!

Polito.—¡Y zapatos picudos!

Titina.—¡Y una gran nariz azul!

Polito.—¡Oliendo una berenjena!(Garro 69-70)

Con un discurso que tiene un tono marcadamente pedagógico, don Fernando intenta convencer a su esposa y a su hijo acerca de la índole arbitraria del lenguaje. Titina desobedece y contradice a don Fernando de una manera curiosa. Ni siquiera parece fijarse en la “Idea”, el argumento central enunciado por su esposo. Se detiene, en cambio, en las resonancias de la palabra ‘pompónico’, un ejemplo algo secundario en el argumento de don Fernando. Titina manipula la palabra haciendo asociaciones caprichosas, que inician un juego que parece no tener fin. Incluso ella instiga a que su hijo haga lo mismo. Esta actitud lúdica en el diálogo se aleja irreversiblemente de la idea central de don Fernando. Las risas de Polito y Titina refuerzan este carácter gozoso y lúdico que adquiere el diálogo entre ellos. La risa es una forma de liberación contra la seriedad del discurso del padre.

La investigación de Bakhtin acerca de las fuerzas centrípetas y centrífugas no sólo refiere al lenguaje sino también a la ideología, y afecta por lo tanto la sociedad, la cultura y la política. Según Bakhtin, mientras existan un discurso y una ideología dominantes existirán también fuerzas que intenten deconstruirlos y derribarlos. Siempre habrá un juego de tira y afloje entre estas fuerzas. Esta lucha entre lo centrípeto y lo centrífugo se ve en los diálogos entre don Fernando y Titina. En más de una ocasión, las declaraciones de don Fernando van seguidas de refutaciones, impugnaciones y provocaciones por parte de Titina. Pontifica científicamente don Fernando: “¡El mundo no tiene pies! [...] El mundo gira en el espacio” (Garro 72). Aprovecha la ocasión Titina para contestar: “¡El mundo baila un vals! ¿Ves qué hermoso, Polito? El mundo

está bailando un vals” (72). Es como si Titina estuviera trabajando todo el tiempo para abrir un espacio discursivo al margen, desviando mediante digresiones todos los parlamentos de don Fernando.

En referencia a Virginia Woolfe, Janet Todd comenta en su libro *Feminist Literary Theory* lo siguiente: “Women’s common silence has been bound up with sexual conventions and with economic dependence and that speech [...] had been an act of individual effort against all grains” (19). Para la protagonista de *Andarse por las ramas...* la resistencia contra el poder está en no callar, en hablar, en negarse al silencio. Don Fernando y Titina usan distintas imágenes para manifestar su entendimiento del lenguaje y el universo. Frente al razonamiento científico y clínico que subyace en el discurso de Fernando, el de Titina privilegia lo poético. Mientras que el esposo repite los valores y lugares comunes que configuran el orden simbólico (la ideología dominante), la mujer instiga con preguntas insidiosas los parámetros de ese orden, haciendo un uso poético del lenguaje para enfrentarse con él. Contra la eficacia comunicativa del lenguaje, Titina privilegia su potencia poética, la riqueza de las asociaciones, el juego de los significantes. Uno de los procedimientos más usados por Garro, que ya hemos mencionado, es confundir el sentido literal y el sentido metafórico y figurado de las palabras. Si para Saussure los signos son arbitrarios y convencionales, para Titina, en cambio, hay una relación mágica entre las palabras y las cosas, como acontece por ejemplo con la frase “andarse por las ramas”, que ya analizamos.

Este desacuerdo entre don Fernando y su esposa causa preocupación y ansiedad sobre el futuro de su hijo, Polito. Como su nombre parecería estar graciosamente indicando, este niño está atrapado entre los dos “polos” de sus progenitores: el orden y la digresión. Que Polito no llegue a asimilar el orden simbólico es lo que más le preocupa al padre: “¡Justina! ¡Van a reprobar a este niño en la escuela!” (Garro 72). Según Louis Althusser, la sociedad depende de

la disciplina que garantiza la reproducción de la fuerza de trabajo. Esta reproducción se hace posible bajo ciertos sistemas institucionales de control, entre los que ocupa un lugar preponderante la escuela. Dice Althusser:

Se aprenden en la escuela las <<reglas>> del buen comportamiento, es decir, de la adecuada actitud que debe observar, según el puesto que está <<destinado>> a ocupar [...] reglas del orden establecido por medio de la dominación de clase. En la escuela se aprende también a <<hablar bien el francés>>, a <<redactar>> correctamente [...] la escuela (pero también otras instituciones o aparato del Estado) enseñan ciertas <<habilidades>>, pero mediante formas que aseguran *el sometimiento a la ideología dominante*, o bien el dominio de su <<práctica>>.

(111)

La educación depende en gran medida de la represión y el silencio. Eso es precisamente lo que busca don Fernando, el silencio del otro. Como él mismo manda: “Un hasta aquí. Un punto que ponga fin al desorden o Polito no será nunca ingeniero agrónomo [...] ;Titina: voy a hablarte por última vez!” (Garro 72-3). Don Fernando pretende asegurar el futuro y la integración de Polito al orden simbólico. El empleo de ‘un punto’ para parar las digresiones discursivas de Titina alude a un componente básico de la sintaxis. De esta manera se subraya una relación estrecha entre lenguaje e ideología. Callar, poner un punto y a parte a la lengua del otro, es una forma de disciplinar.

El acto de silenciar refleja el quiebre violento entre el orden imaginario y el orden simbólico que es necesario para que el sujeto (en este caso Polito) entre en la sociedad. Toril

Moi mantiene que aunque el acto de entrada en el orden simbólico pueda ser traumático y despreciado, es necesario porque lo alternativo, es decir permanecer en el orden imaginario, “is equivalent to becoming psychotic and incapable of living in human society” (98). Seguir con la visión del mundo y del lenguaje de la madre (Titina) causaría en última instancia un perjuicio para Polito. Si esto se llevara a cabo, su discurso sería incomprensible en frente del discurso simbólico/masculino/dominante. Polito se debate entre el orden del padre y la descomposición centrífuga de la madre.

El discurso dominante a lo largo de la historia ha perdurado a causa de la imposición del silencio. Como sostiene Shoshana Felman: “throughout the history of logos, man has reduced the woman to the status of a silent and subordinate object” (cit. Duncan 37). Este estado se ha convertido en un legado, algo que se hereda generación tras generación en las construcciones de género: un legado de silencio y violencia que signa las vidas de las protagonistas femeninas en *Los perros*. Se verá ahora cómo el silencio funciona como una institución social en esta otra obra de Garro. En el tercer capítulo “Violencia: cuerpo y palabra”, desarrollaré la íntima relación entre silencio y violencia que se puede advertir en el teatro de Garro.

Los acontecimientos de *Los perros* tienen lugar en una choza sencilla donde una madre, Manuela, y su hija de casi 12 años, Úrsula, están preparándose para participar en las celebraciones del día de San Miguel. Mientras Úrsula plancha con reticencia su vestido rosado, su primo Javier le cuenta que Jerónimo, con la ayuda de unos amigos, la va a raptar para tomarla como mujer. Al informarle Úrsula a su madre de la advertencia de su primo, esta última le revela o confiesa a su hija que antes de hacerse mujer ella fue raptada, como también lo había sido su propia madre antes que ella. Durante esta confesión, Jerónimo y los Tejones (que así se

llaman los amigos “bandidos” que habrán de colaborar en el rapto) logran tomar a Úrsula sin que Manuela se dé cuenta, repitiendo de esta forma la historia cíclica de las mujeres en la familia.

La naturaleza cíclica de la imposición del silencio, el rapto y la violación, que pasan a través de las generaciones, sentencia el futuro de Úrsula. Se trata de un rapto largamente anunciado: la obra misma consiste en el anuncio fatal de esa violación. Se supone que todo lo que le va a ocurrir a Úrsula es una reproducción de lo que les pasó a Manuela y su abuela; se insinúa que las acciones no son únicas sino que se reiteran y se seguirán repitiendo sin fin. Esta noción cíclica también se extiende a las acciones repetidas por las mujeres en el espacio teatral. Por ejemplo, es sumamente significativo que Úrsula se pasa toda la obra planchando su vestido rosado mientras que su madre palmea tortillas (Larson 11). Esta repetición de las acciones de los personajes dentro del escenario funciona como un espejo de la historia que se reproduce de generación en generación. De la abuela, a la madre, a la hija no parece producirse ningún cambio.

Al comienzo de la pieza, la tensión está en el hecho de que no se enuncia abiertamente aquello de lo que Úrsula y Manuela están hablando; existe un aire de secreto en cuanto a lo que le da miedo a Úrsula y a lo que provoca los amargos recuerdos de Manuela. Esta opacidad se logra mediante el uso del silencio en el diálogo teatral, mediante todo lo que se insinúa o sugiere pero no se dice abiertamente. En efecto, parecería como si en esta obra importara menos lo que se dice que el hecho mismo de que los personajes no hablen abiertamente, que callen, escondan o repriman sus historias y sentimientos. Por un lado, lo no dicho sugiere que algo horroroso está pasando o va a ocurrir, algo que podemos intuir. Así cuando Manuela intenta apurar a Úrsula diciendo “tan largo el año, tanto esperar, para que las horas se nos vayan en palabras” (Garro 129), la frase resulta irónica porque en realidad madre e hija no han hablado del problema que las

afecta; han permanecido casi calladas todo el tiempo. Ambas evaden hablar explícitamente de los traumas y problemas que enfrentan; lo no dicho señala que imperan normas sociales por las cuales hay situaciones “de las que no se habla”. Esta noción del “tabú” se alinea con la subyugación impuesta por el patriarcado: supuestamente les “conviene” a las mujeres aguantar y no revelar las injusticias que experimentan. Manuela, que reproduce este pensamiento dominante, intenta transmitir la necesidad de hacer silencio a Úrsula mediante el uso frecuente de imperativos: “No lo digas, no lo repitas” y “¡Cállate!” (136).

Como se desarrollará en más detalle en el próximo capítulo, Manuela no es la única que intenta imponer el silencio a Úrsula. También su primo Javier asume la misma función de imponer las reglas patriarcales que piden que se callen las cosas. Después de revelar las intenciones de Jerónimo, Javier hace hincapié en que su prima no debe reiterar las revelaciones que él compartió con ella. Básicamente, al aconsejar el silencio, Javier está condenando a su prima al secuestro y a la violación porque le niega la posibilidad de abordar la problemática de frente. El silencio y sus mecanismos facilitan que los malhechores lleven a cabo actos violentos hacia los objetos de sus deseos.

La resignación callada de las protagonistas femeninas frente a su violación es un ejemplo paradigmático de aquiescencia. Ésta debe entenderse como la actitud indiferente que uno tiene cuando sus derechos van a ser violados y no toma ninguna acción efectiva para impedirlo. En fin, lo que resulta es la reducción del lenguaje a las sujeciones del poder: “[This reduction] brings with it the death of the connotative power of language” (Kantaris 90). En *Los perros*, el silencio de Manuela y de Úrsula fomenta a que sus torturadores cumplan con sus deseos siniestros. La memoria traumática de Manuela termina con la siguiente cita, en tono de

resignación: “Rosales se escapó de la justicia...” (Garro 142). Como consecuencia del silencio y la aquiescencia es posible para el culpable huir de cualquier castigo.

El silencio prevalece tanto en la obra que también se extiende a detalles como los nombres de los grupos de bandidos que auxilian a los raptos. Los que asistieron a Rosales para secuestrar a Manuela se llamaban los Queditos. “Quedo” significa “callado”, lo cual es un nombre más que apropiado para estos personajes que, como dice Manuela, “cuando caminaban parecía que no pisaban, ni sentí cuando me envolvieron la cabeza” (Garro 138). El empleo de la forma diminutiva es irónico porque a los muchachos les falta esa ternura y afecto que se asocia con el diminutivo. El diminutivo le da una dimensión familiar a una experiencia que es terrible y traumática para las mujeres. De manera paralela, los malhechores que van a ayudar a Jerónimo para tomar violentamente a Úrsula se llaman los Tejones. La palabra es apropiada porque estos hombres, como el animal nocturno llamado “tejón”, operan impunes y silenciosos bajo la oscuridad de la noche.

Aunque el silencio predomina en la obra, hay instantes donde los personajes femeninos expresan sus ideas con entusiasmo, casi poéticamente, en particular cuando se refieren a las festividades del día de San Miguel. La fiesta les hace una gran ilusión: la ilusión de la salvación. Según la tradición hebreo-cristiana, San Miguel lucha por el bien de sus fieles contra las fuerzas que intentan destruirlos (Holweck). Para los personajes de la obra, este día asume una índole casi mágica porque abre la posibilidad de un día bueno en un destino lleno de desdichas. Participar en la feria del santo que lucha por la justicia sería beneficioso para Úrsula puesto que la redimiría de la suerte que hereda y comparte con los miembros femeninos de su familia. El silencio que provoca el rapto y el desenlace de su historia contrasta fuertemente con el uso

festivo de la palabra al principio de la obra, cuando los personajes hablan de la fiesta de San Miguel.

En efecto el diálogo inicial que Úrsula tiene con su primo en *Los perros* es parecido al diálogo entre Titina y Lagartito en *Andarse por las ramas*.... Las protagonistas en ambas obras comparten con sus confidentes masculinos el placer de la digresión y el desvío respecto del discurso centrípeta patriarcal. En ambas obras, hay personajes masculinos que se suman a los universos imaginarios de las mujeres, participando, al menos momentáneamente, de la crítica a la jerarquía patriarcal. Por momentos, estos personajes masculinos también habitan en los márgenes. Por ejemplo, sentados en las ramas del árbol, Titina le habla a Lagartito de la posición que ocupan en el universo en términos más poéticos que científicos:

El principio del viaje. Primero hay que caminar tu perfil de media luna y desde allí viajar a las estrellas, para llegar el domingo al cielo del zócalo. Tú eres eso, Lagartito: una estrella fugaz, lanzada en un cohete por la mano de un borracho, viajando por el cielo del domingo. También yo soy una estrella del mismo cartucho. Por eso somos lunes. Así empieza la semana, con las estrellas caídas en la noche sobre el zócalo. ¿En dónde quieres caer tú, Lagartito? (Garro 76).

Así como este diálogo genera una situación de complicidad y amistad entre Lagartito y Titina, una relación similar anima el diálogo entre Úrsula y Javier cuando discuten sobre cómo van a participar en el día de San Miguel:

Cada día de San Miguel agarro [un día de suerte] distinto, y cuando bajo del monte lo pierdo. Se me va de las manos como un cohete [...] Hoy en la noche voy a agarrar el primero de diciembre. ¿No te gusta ese día? (133).

Aunque por un tiempo existe un entendimiento y una cercanía entre los personajes, es preciso recordar que esta comunión, comprensión o alianza entre géneros es efímera. Los personajes masculinos adolescentes terminan siendo parte del orden simbólico (podría decirse que maduran) y, de hecho, son quienes se encargan de transmitirlo en la obra. Ellos son incapaces de permanecer en el espacio imaginario y liberador que abren los personajes femeninos en el teatro de Garro. De ahí que en muchas obras de la mexicana tengamos la sensación de que estos personajes masculinos (medio amigos, medio familiares, medio confidentes) terminan por traicionar a las protagonistas femeninas. Lagartito y Javier abandonan a Titina y a Úrsula, dejándolas en un espacio vacío para poder ellos reingresar y quedar “a salvo” en el orden simbólico. La potencia poética y liberadora de la palabra en el teatro de Garro está íntimamente ligada al discurso de las mujeres.

En conclusión, en este capítulo he explorado la función y el poder de la palabra en *Andarse por las ramas...* y *Los perros*. Como observa Marta Traba, las presiones del orden sobre el lenguaje producen el balbuceo incomprensible o el silencio. Al analizar *Andarse por las ramas...* vimos cómo la proliferación lingüística de Titina, guiada por la digresión, el juego y el desvío, desafía el orden simbólico impuesto por su marido, don Fernando, quien intenta “domesticar” a su familia en las convenciones sociales y lingüísticas. El “balbuceo”, en consecuencia emerge de las presiones impuestas por el orden pero también es un modo de

criticarlo y desequilibrarlo. Se trata, entonces, de las fuerzas centrífugas que contestan a las fuerzas centrípetas, autoritarias y monológicas de la jerarquía patriarcal.

Por otra parte, en la obra *Los perros*, los hombres ejercen su poderío sobre las protagonistas femeninas mediante la imposición constante del silencio. Es éste el que engendra la violencia cíclica para estas mujeres, quienes en alguna medida también lo internalizan. En efecto, el silencio “resuena”⁶ aún en los diálogos opacos entre madre e hija, y en la aquiescencia de Manuela, quien se niega a hacer públicos los acontecimientos traumáticos de su pasado. El único instante en que hay una digresión lingüística es cuando Úrsula y Javier hablan sobre el día de San Miguel, un día de redención que nunca habrá de llegar en la obra. Este momento de ilusión, compartido entre los géneros, es efímero: Javier se muestra incapaz de permanecer con su prima en el orden imaginario y es quien, al fin de cuentas, instaaura el orden simbólico mediante la imposición del silencio y el miedo inmovilizante que generan sus advertencias y presagios.

⁶ Como maravillosamente lo condensa la siguiente paradoja: “¿Oyes? ¡Qué silencio!” (Garro 133).

CAPÍTULO CUATRO

VIOLENCIA: CUERPO Y PALABRA

La violencia conlleva una relación desigual de poder, instaurando posiciones de victimario y víctima. Esta relación evoca una jerarquía patriarcal en cuanto a sistemas binarios. El victimario asume una posición activa / masculina mientras que en la otra parte del espectro cae su víctima pasiva, asociada con la feminidad. Aunque la persona que cometa el acto de violencia no sea un hombre (hablando en términos biológicos), ésta asume una posición masculina por la naturaleza de su actividad. Si tenemos en cuenta la noción de género como una tecnología social, tal como la definen de Lauretis y Foucault,⁷ tanto el personaje de Jerónimo⁸ en la obra *Los perros* como Luisa en *El árbol*, pueden ocupar la posición “masculina” de agresor en sus respectivas obras. En este capítulo analizaré la relación entre violencia y género, y cómo ésta aparece representada no sólo como violencia física sino como violencia verbal (uno de cuyos modos es el imperativo de callar) en las obras de Elena Garro.

⁷ Refiriéndose a la teoría de Foucault, Teresa de Lauretis mantiene que el género se determina como una representación que resulta de varias prácticas sociales “such as cinema, and of the institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life” (2) para asegurar la sobrevivencia y la hegemonía de la sociedad patriarcal.

⁸ A causa de que los acontecimientos cíclicos transcurren generación tras generación en la obra *Los perros* se puede conjeturar que cuando nombro un personaje en particular también me refiero a quienes ocupan roles de víctimas y victimarios en la historia familiar. Los paralelismos acentúan la idea de no-cambio y permanencia en la situación de las mujeres. Así que, para clarificar, cuando me refiero a Jerónimo también estoy hablando de Rosales (el que secuestra a Manuela) y viceversa. Además, cuando menciono a Úrsula se puede entender de que también hablo de su madre y abuela, y viceversa.

No basta con registrar la presencia de la violencia en dichas obras; es importante, además, desarrollar las maneras particulares y distintas en que la violencia se realiza en ellas. En lo que se refiere a *Los perros*, la subjetividad se forma mediante lo que podemos llamar “armas de violencia”. Se pueden considerar armas de violencia aquellas que incitan o auxilian actos violentos. En este capítulo analizaré cómo la mirada, el silencio y los mecanismos empleados para silenciar al otro constituyen “armas de violencia” que sirven para reprimir a los personajes.

En el pensamiento occidental, a la mirada se le ha atribuido el mayor prestigio e importancia, y desde la época de los griegos se la ha considerado superior a los demás sentidos, el sentido del orden y del intelecto (Jay 176). Esta preeminencia de quien mira se traduce en una posición de control y autoridad, de tal modo que el que mira suele ocupar una posición de poder. Podemos pensar en el poder de la mirada en la obra de Elena Garro *Los perros*. A lo largo de su conversación con su prima, Javier hace permanentemente hincapié en los ojos de Jerónimo. Cuenta que de ellos “salían vapores” y que los tenía “borrachos” (130-1). El hecho de que sus ojos y su mirada caen encima de Úrsula sin que ella pueda deshacerse de ellos la transforma a Úrsula en víctima y reafirma el paradigma del centrismo ocular de la sociedad patriarcal. Según este paradigma, la mirada y el cuerpo masculino y fálico se privilegian más que el cuerpo femenino. Este último siempre se define por lo que le falta (Grosz 39): el que no mira y es mirado, el que no tiene falo. Este espacio vacío reafirma la inferioridad del cuerpo femenino en un sistema de pensamiento patriarcal y su posición pasiva de ser dominada. Úrsula, objeto de la mirada de quien la desea, (y en tanto objeto, ente que asume una posición pasiva) es incapaz de salvar su propia vida. El privilegio de la visión otorga poder a sus raptos y la inmoviliza. En la obra de Garro, es importante señalar que, para no interrumpir la jerarquía patriarcal establecida por generaciones, los Tejones (el grupo de bandidos que ayudan a Jerónimo) envuelve la cabeza

de Úrsula con un sarape, negándole de esta manera el poder de echar una mirada a sus secuestradores. Garro muestra (nos hace ver) cómo la mirada que objetiva y la ocultación de la mirada del otro funcionan como armas de violencia, que sirven para establecer la asimetría que funda una concepción de género.

A causa de que poseer una mirada es una tarea activa y dinámica, a Úrsula se la despoja de mirada y de la capacidad de manejarla. El hombre mira y desea, pero para la mujer es imposible tener mirada y deseos. Sin embargo, un momento definitivo dentro de la obra es cuando Manuela y su madre se reencuentran y participan en una mirada recíproca. Así se cuenta ese encuentro de miradas: “Ni lloramos, nada más nos quedamos mirando mientras tristes pensamientos se nos iban y venían. ¡Así será la suerte de la mujer, por estas tierras de Dios!” (Garro 141). Éste es un momento especial dentro de la obra porque se establece un mutuo reconocimiento entre madre e hija, que significa un reconocimiento de la condición femenina. La última frase es bastante irónica considerando el destino desdichado de las dos mujeres. La tierra de Dios es un verdadero infierno donde la mujer es incapaz de auto-defenderse puesto que no posee los medios para hacerlo. No posee la mirada activa ni la posibilidad de expresarse por el lenguaje (punto que se abordará más tarde en el capítulo).

Antes de seguir con el análisis de la mirada convendría explorar de nuevo los órdenes imaginarios y simbólicos. Para el niño varón, la entrada decisiva al orden simbólico se realiza mediante una separación traumática del universo imaginario materno. Algunos teóricos como Julie Rivkin y Michael Ryan opinan que la entrada al orden simbólico es distinto para el género femenino: “Women, on the other hand, are not required to separate from the mother as they acquire a gender identity; they simply identify with the closest person to them as they grow up, their own Mother” (529).

Como resultado se puede entender que no hubo una separación entre madre e hija y que ambas pueden identificarse la una con la otra. Por este motivo, la mirada que ellas comparten se diferencia radicalmente de la mirada del hombre. Mientras que la mirada del sujeto hacia el objeto es una de dominación y opresión, la mirada recíproca constituye una forma de auto-imagen, una forma de reconocimiento mutuo pero también de repetición. Así como hablamos ya de la índole cíclica de la obra, que se produce por la repetición de acontecimientos traumáticos que las mujeres de la familia comparten, también pueden entenderse como una experiencia compartida esos “tristes pensamientos que se [les] iban y venían” (Garro 141). La mirada mutua es más bien una reflexión, una iluminación y un reconocimiento de los eventos que ambas tuvieron que experimentar y sobrellevar. En la tensión de esa mirada recíproca se condensa la violencia y su particular temporalidad: la violencia en tanto amenaza en el futuro y como trauma del pasado.

Así como el cine ha sido estudiado en función del concepto de mirada por varios investigadores como Laura Mulvey, podemos pensar que el teatro es parecido al cine en que es una producción donde existe una separación entre los personajes y el público. La obra asume la posición femenina de pasividad por el mero hecho de que es el objeto de la mirada del público. Así pues, Manuela y su hija no sólo son los objetos de la mirada de sus victimarios sino también del público. El público practica lo que Freud llama la scopophilia “[the] taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze” (Mulvey 587). Podríamos pensar, en primera instancia, que el público participa de un espectáculo donde puede proyectar sus deseos como voyeur. Sin embargo, lo interesante en la obra es que el público tal vez no mira a Manuela y a Úrsula como objeto de deseo/violencia, sino que también mira cómo las miradas de los personajes masculinos establecen una dominación y fundan posiciones de género. En este

sentido, podría uno conjeturar que el público participa de la mirada recíproca de reconocimiento entre las mujeres, una mirada que permite visualizar la situación de la mujer en una sociedad patriarcal. En última instancia, la obra estaría permitiendo *mirar* esa situación, y esa mirada ciertamente es diferente de una mirada voyeurística. Ésa es la acción del teatro sobre el público, al que configura en *solidaridad* con la mirada recíproca de las mujeres. Independientemente de que quienes hayan asistido a las obras de Garro fueran mujeres o no, podría decirse que es en este sentido de “reciprocidad” y “reconocimiento” que se trataría de un público, una mirada y una perspectiva femeninos.

Tanto como la mirada, el silencio también puede ser considerado un arma de violencia en *Los perros*. Como se desarrolló en el capítulo anterior, “Palabra y liberación”, el silencio como institución social sirve para conservar el estatus quo. El silenciamiento de aquellos grupos sociales que se consideran inferiores, como por ejemplo las mujeres, los indígenas y las clases bajas, asegura que no habrá ninguna sublevación del patriarcado⁹. Úrsula y Manuela, acorraladas en la esfera doméstica y privada, dominio de la mujer dentro de un paradigma patriarcal y autoritario, se preocupan con los quehaceres de la casa en vez de enfrentar los problemas que las traumatizan y amenazan: Manuela se sienta al leño palmeando tortillas entretanto su hija no deja de planchar su vestido rosado. La obra enfatiza el carácter repetitivo de esas tareas, que fuerzan a las mujeres a la inmovilidad y a la incapacidad de resistencia. Sin embargo, es interesante notar que el hecho de que Úrsula se muestre incapaz de terminar de planchar el vestido rosado para participar en la feria marca su aprensión y miedo a efectuar la transición a la madurez femenina, entendida como una condena perpetua. Sucede que la

⁹ Según Brieney y Gordon, el propósito de la violencia es mantener el orden social establecido (Lauretis 34).

metamorfosis de niña a mujer está asociada con alguna forma de violación. Los intentos de Úrsula de posponer su llegada a la mayoría de edad representan una forma de negación de su “feminidad”, definida culturalmente como la conversión de la niña en mujer (del hombre). Sin embargo, en tanto forma de resistencia, la mera postergación de esta instancia fracasa. A pesar de ser una niña de sólo doce años, que no está lista para “ser mujer”, Úrsula es forzada por Jerónimo a asumir ese rol mediante el rapto.

La primera mitad de la obra se despliega sin que las historias y las situaciones se manifiesten claramente. Dominan las insinuaciones y los silencios en los diálogos. En efecto, cuando la joven Úrsula intenta iniciar una conversación sobre el acoso perturbador de Jerónimo, ella se enfrenta al mandato de callar que le hace su madre: “no quiero oír palabras viejas en boca nueva” (Garro 127). En este pasaje es Manuela quien lleva consigo la huella del patriarcado, “the mother carries the Law of the Father within her [...] she invokes ‘his’ authority on loan whenever she threatens” (Grosz 71). Manuela mantiene la aquiescencia¹⁰ en vez de sacar a luz la historia de su propia violación, que queda oculta y reprimida como un tabú. No pasa desapercibido para el público que es justamente su silencio el que perpetúa el ciclo de violencia condenando a las generaciones femeninas futuras al mismo destino violento y, simultáneamente, fortaleciendo la ideología dominante y transmitiéndola a su prole. Callar, en este caso, es una forma de otorgar. Hablar y más bien protestar sería la manera de impedir la repetición de la violencia. Como sostiene Aparicio: “[Tomando en cuenta el eslogan del Instituto de la Mujer] <<Mujer, no llores. Habla.>> La mujer es interpelada como víctima cuya liberación pasa por la

¹⁰ Véase el segundo capítulo de esta tesis para una consideración más detallada de la función de la aquiescencia para asegurar el mantenimiento del poder de los opresores.

toma de la palabra, esto es, por el tránsito desde el sujeto sujetado al sujeto de la acción y la oración, previo paso por los representantes de la ley mediante la denuncia” (92).

Mientras que madre e hija callan y adhieren a las convenciones de la cultura hegemónica, Jerónimo, privilegiado de la sociedad patriarcal, tiene la capacidad de expresar lo que él desea. Como hemos dicho, en una sociedad patriarcal el hombre es quien mira (vigila, domina, controla). También es quien habla. Su libertad de expresar abiertamente sus caprichos se aparta definitivamente de la pasividad y el silencio a los que está condenada Úrsula. Las referencias a Jerónimo típicamente vienen seguidas de frases como “así lo dijo”, que ponen el énfasis en el carácter amenazante y aseverativo de lo dicho por él. Éste manifiesta sus intenciones viciadas mientras tanto su víctima se ve obligada a callar: “[...] vine con sus palabras en mi boca, y no quiero que las repitas [...]” (Garro 133). De esta manera el primo Javier le repite a Úrsula las palabras que ha dicho Jerónimo: la palabra transmitida por los hombres constituye una forma de tortura verbal. Javier es un vehículo de repetición de la palabra de Jerónimo y el agente que impone el silencio de Úrsula. La violencia de Jerónimo es física, pero debemos advertir que esta violencia aparece mencionada y no está representada en el escenario sino como palabra. Se trata de una amenaza, de tal modo que en las palabras del primo de Úrsula, que repiten lo dicho por Jerónimo, hay una violencia verbal implícita, contenida. La violencia está en el modo en que el primo narra lo que le va a ocurrir a su prima, en su modo de silenciarla y, en última instancia, en su traición familiar (él le ayuda a Jerónimo a realizar el rapto). La función del primo en un principio parece ser la de advertir a Úrsula del peligro de su rapto. Sin embargo, él es quien termina por instaurar la amenaza, el miedo y la inmovilidad ante la inminencia de la violación. Jerónimo es mencionado, evocado; el primo en cambio es el personaje masculino que aparece en la obra. En lugar de actuar como un personaje que se opone

al rapto, termina colaborando para que éste se concrete y, lo que es más importante aún, es quien, en definitiva, instaura el paradigma patriarcal mediante la palabra, es quien manda a callar, es quien narra lo que va a suceder como algo irreversible. Las palabras del primo hacen posible la concreción del rapto y son en sí mismas un acto de violencia.

Úrsula se ve callada en todos los frentes, no sólo por su primo sino por su madre también, quien repite, ansiosamente: “no lo digas, no lo repitas” (Garro 136). Habría que examinar los consejos que le dan madre y primo a Úrsula. Ambos insisten en que no se deben reiterar los propósitos de Jerónimo mostrando la ineptitud y la impotencia del objeto pasivo para asumir la posición de un *sujeto* antitético activo, que confronte sus problemas. Úrsula está forzada a ocupar la posición de objeto, no sólo por la violencia física de Jerónimo sino en los diálogos con su madre y su primo. Cuando ella le pide a su primo que interceda e intente cambiar su situación, él le responde: “¿Cómo quieres que le diga [a Jerónimo] lo que él no quiere oír?” (130). Al fin y al cabo es Úrsula la única que puede “escuchar”, pero este acto queda como algo pasivo ante la imposibilidad de convertir la “escucha” y el “entendimiento” de las circunstancias en una forma de resistencia y acción. Ella no tiene el poder de decir, y el primo (quien, por ser hombre, está en posición de decir) no habla *en representación* de ella. Por un lado podría argumentarse que esta obra de Garro no muestra una forma de resistencia activa por parte de la mujer. Habría que añadir que lo que sí muestra claramente es no sólo la violencia que convierte a la mujer en un objeto sino también la incapacidad del hombre de “hablar por” o “representar” la posición de la mujer.

Como he mencionado en capítulos previos, la mayor parte de la ‘acción’ o los eventos no se representan en el espacio teatral para que el público vea, sino que estas acciones son evocadas o mencionadas. La revelación del designio de Jerónimo, el pasado trágico de Manuela

y la violación de Úrsula nos son referidos en los diálogos entre los personajes. Un caso paradigmático es que los perros, que dan el título a la obra, no aparecen nunca en el escenario salvo en una mención muy marginal. Sin embargo, estas ausencias son muy significativas en esta pieza. Los perros en la obra (mejor dicho, la ausencia de los perros en la obra) son una referencia y una imagen desoladora del silencio. Para que Jerónimo y los Tejones, así como Rosales y los Queditos en la generación anterior, pudieran entrar sigilosa y silenciosamente a raptar a las mujeres que anhelaban, era imprescindible callar a los perros, matarlos para silenciarlos. La mención (y la ausencia) de los perros, título de la pieza, centra la reflexión del público en cómo incide el silencio en todas las situaciones que se muestran y se cuentan en la obra.

Ahora que se ha desarrollado la presencia del silencio en *Los perros*, conviene hacer notar los mecanismos violentos que lo llevan a cabo. Como vimos el silencio hace posible la concreción de los actos de violencia; inversamente, el silencio se produce mediante actos de violencia física. Para poder secuestrar a Úrsula con éxito, se dice que es necesario que Jerónimo traiga consigo un sarape para amortiguar los gritos de su víctima porque, como le anticipa Javier a su prima: “vamos a suponer que tus gritos traigan a gente, al malhechor le gusta el silencio” (Garro 131). Otro objeto que se emplea para callar a las víctimas es el cuchillo, como le ocurre a Manuela inmediatamente después de ser raptada por Rosales. Éste inicia la violencia sobre el cuerpo de Manuela clavándole un cuchillo en la espalda: “clavó la punta de su cuchillo [...] la sangre me había mojado la camisa” (139). El cuchillo guarda una clara semejanza con el falo (está en lugar del falo) y su penetración sangrienta en la piel de Manuela presagian la violación sexual inminente.

Para resumir, el engaño y el daño hechos a las protagonistas femeninas por sus secuestradores deben entenderse en varios niveles: el físico, el social y el psicológico. La violación física obviamente se extiende a la difamación y la violación ejercida sobre el cuerpo femenino pero también se extiende a la toma del espacio femenino. Sin que Úrsula ni Manuela den su consentimiento, sus raptos emplean la violencia corporal para poder subyugarlas. Al intentar huir de su victimario, Manuela es brutalmente atacada; cuando recupera su conciencia, ya ha sido violada. (Por el carácter fuertemente cíclico y familiar de las historias se asume que lo mismo habrá de ocurrirle a Úrsula). Sin embargo, la subyugación de la mujer y la violencia que la convierte en objeto están configuradas en el discurso, en las posiciones de género que se construyen mediante lo que se dice y lo que se manda callar. La violencia psicológica, que la obra pone en evidencia, proviene del hecho de que en una sociedad patriarcal hay cosas de las que no se habla: las mujeres tienen que aguantar las injusticias que sufrieron en silencio. Esta creencia no hace sino perpetuar la subyugación y las situaciones de violencia. En una sociedad patriarcal, la pérdida de la inocencia de estas mujeres, a través de la violación, las excluye de la sociedad. Como su honra ya no existe, las mujeres se ven empujadas al margen de la sociedad. Su oportunidad de integrarse a la sociedad como una mujer respetada ya no puede ocurrir.

El árbol es una obra privilegiada para ver las relaciones de integración y exclusión de la mujer, donde la violencia juega un rol preponderante. Esta obra se distingue de *Los perros* en la manera en que se despliega la violencia y también en quién es el victimario. En la introducción de este capítulo, observé que la violencia implica una relación desigual entre sus componentes: genera una asimetría de poder. Se produce una dicotomía que puede asociarse con el sistema binario del patriarcado: por un lado habría un polo activo, que se asocia con lo masculino y es el lugar del victimario; por el otro lado habría un polo pasivo, asociado con lo

femenino y que es el lugar de la víctima. Ésta es una configuración. Como afirma Teresa de Lauretis en *Technologies of Gender*: “gender is not sex, a state of nature, but the representation of each individual in terms of a particular social relation which pre-exists the individual and is predicated on the *conceptual* and rigid (structural) opposition of two biological sexes” (5).

Tomando esto en cuenta, el agresor no tiene que ser hombre en cuanto a su sexo biológico para ocupar el lugar “masculino” del “victimario”. Como veremos, éste es el lugar que habrá de ocupar Luisa en final de la obra *El árbol*.

A través de la historia de las formas artísticas, la visión orientada por lo masculino ha sido la dominante. La mujer ha sido representada o bien como ángel o bien como monstruo. Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic* retoman lo que Virginia Woolf pensaba que era necesario para una literatura femenina: la destrucción o más bien el “asesinato” de ambas figuras restrictivas de la mujer.¹¹ Sin embargo, ellas mantienen que un quiebre total con estos modos de representación suele ser difícil para muchas autoras, a causa de su prevalencia y “normalización” en la historia de la cultura: “the images of ‘angel’ and ‘monster’ have been so ubiquitous throughout literature by men that they have also pervaded women’s writing to such an extent that few women have definitely ‘killed’ either figure” (17).

Así pues, entre las paredes de la casa burguesa en la obra *El árbol*, los dos personajes, Marta y Luisa, pueden entenderse como el ángel y el monstruo respectivamente. Sin embargo Marta, la mujer burguesa que asume los valores del “ángel del hogar”, está desprovista de un pasado, un presente (está sola y aislada en su domicilio) y, como al final de la obra se demuestra con su asesinato, carece también de un futuro. Como vemos, la representación del “ángel del hogar” no es particularmente favorable. Su existencia escénica sólo consiste en atender a su

¹¹ Woolf, Virginia. “Professions for Women.” *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: Harcourt, 1942. 236-8.

“amiga-sirvienta” Luisa dándole consejos y regañándola por no cumplir con las normas patriarcales tales como los deberes de una madre y la buena crianza de los niños: “nunca se ha ocupado de sus hijos. Apenas nacidos se iba usted a la calle, a la calle a perseguir a Julián” (Garro 150). El hecho de que Luisa no suscribe a las normas patriarcales, lo cual podría llegar a entenderse en su situación como un auto-sacrificio por parte de la madre para el bienestar de su familia, se correlaciona sin embargo con su falta de feminidad biológica; la etiqueta de “mujer-niño” que le da Marta hace alusión a su “masculinidad” (desde la perspectiva patriarcal desde la que está haciendo el juicio Marta). Esta privación es lo que la hace la antítesis del ángel y una encarnación de lo monstruoso: nómada (sin hogar) y criminal.

Por su naturaleza contestataria frente a una sociedad patriarcal que mantiene la inferioridad de lo femenino, Luisa también se puede ver como una encarnación de Lilith. Según algunas tradiciones populares hebraicas, Lilith fue la primera esposa de Adán y por considerarse igual a él decidió huir y vivir con demonios en vez de sucumbir a una vida de sumisión. Su monstruosidad radicaría en el hecho de que ella preferiría sacrificar a la muerte a sus hijos en vez de someterse al orden patriarcal (Gilbert 35-6). Semejante a Lilith, Luisa descuida sus responsabilidades maternas y abandona a sus hijos en más de una ocasión. En vez de preocuparse por su bienestar, Luisa prefiere tener la movilidad que se asocia con lo masculino para poder recorrer espacios cuando quiera. La mujer transgresora es una amenaza al orden establecido.

Como reconocen Gilbert y Gubar, es bastante difícil en la literatura femenina eliminar ambas figuras arquetípicas (el ángel y el monstruo), y este comentario puede hacerse extensivo a *El árbol*, que explícitamente está jugando con ambas figuras. Sin embargo, Garro hace un uso de esas figuras en el que lo “monstruoso” condensa una posibilidad de liberación. Luisa posee otra

característica que en la sociedad patriarcal se vincula con lo masculino: la movilidad entre espacios. En una concepción tradicional esto la volvería una mujer monstruo (o una mujer “masculinizada”). En la obra se enfatiza en cambio una ventaja de esa condición: es Luisa la que puede alterar la vida de las personas que la rodean así como la vida propia. Capaz de moverse, de atravesar umbrales (como analicé en el primer capítulo), Luisa es dueña de su destino.

El final de la obra, en el que Luisa asesina a Marta, permite múltiples interpretaciones. Como sugerí en el primer capítulo, “El espacio teatral y el espacio femenino”, el crimen es lo que facilita para Luisa la transición de una vida represiva a una más igualadora, que, paradójicamente, encuentra en la cárcel de mujeres. Aunque el propósito del aparato represivo del estado es disciplinar y aislar, su función dentro de esta obra es única: sirve más como un espacio democratizador y como una promesa utópica de liberación. Dice con entusiasmo Luisa: “Allí estaban mis compañeras y todas éramos iguales y nos reconocíamos en el pecado” (Garro 163). Esta solidaridad entre mujeres se produce porque la desigualdad de clase social, de género y de etnicidad no existe entre los barrotes de la cárcel.

Podríamos conjeturar que *El árbol* representa cómo el monstruo elimina al ángel del hogar, y cómo ese asesinato plantea una posibilidad de liberación. Para que Luisa pueda volver a entrar en la cárcel es necesario un crimen contra otra mujer, más específicamente es necesario el asesinato de una mujer burguesa. La entrada al espacio femenino de la cárcel se produce esta segunda vez por el asesinato de una mujer que cumple con los roles pasivos de la mujer en una sociedad patriarcal.

Habría que examinar cuál es el alcance de esta liberación femenina y hasta qué punto el asesinato de la mujer burguesa y la posible “reunión” de mujeres subalternas funcionan como un final feliz, una utopía o una posibilidad de liberación efectiva de las mujeres. Vale la pena

destacar que otra versión de esta pieza existe en forma de cuento en la colección *La semana de colores*. En el cuento, que fue publicado después de la pieza teatral original, es posible ver la muerte de ambos personajes, Marta y Luisa (el ángel y el monstruo). En efecto, esta versión en cuento también incluye la muerte de Marta como en la obra de teatro, pero a la vez muestra el fracaso de Luisa. Después de cometer el homicidio e ir a la cárcel, Luisa se encuentra desilusionada porque éste no es el lugar igualador que había conocido en el pasado. Faltan sus antiguas compañeras, “¡Ya no hay ninguna de mis compañeras!—dijo Luisa, después de revisar las celdas y los patios. Y se sentó a llorar con amargura. Había olvidado que entre su salida y su regreso había transcurrido más de un cuarto de siglo” (Garro 153). Al igual que la obra, entonces, el cuento estaría planteando una posible solidaridad entre mujeres de clase baja; sin embargo, el desencuentro final del personaje de Luisa, su soledad y su aislamiento estarían echando sombras sobre las posibilidades de liberación de una alianza entre mujeres subalternas (i.e. mujeres, indias, sirvientas, criminales, pobres). La violencia y el crimen, sobre todo en la versión del cuento, llevan a un aislamiento que no es la forma esperada o soñada de liberación.

CAPÍTULO CINCO

CONCLUSIONES

Como hemos visto en este estudio, aunque se manifiesta de maneras muy diversas, la violencia es un elemento prevalente en las obras teatrales de Elena Garro *Andarse por las ramas...*, *El árbol* y *Los perros*, especialmente en cómo estas obras reflexionan sobre la construcción del género femenino. En todas las obras analizadas, los emisarios del orden patriarcal / dominante, como por ejemplo, don Fernando, Marta, Javier y los secuestradores, logran imponer una subjetividad a los otros protagonistas mediante armas de violencia: el silencio, la mirada y el asesinato.

En *Andarse por las ramas...*, don Fernando intenta traer al discurso “central” las desviaciones lingüísticas o “balbuceos” de Titina. Esta fuerza centrípeta, en la terminología de Bakhtin, busca dominar, domar y domesticar. Para este representante del orden simbólico, las proliferaciones verbales de su esposa son peligrosas porque amenazan al orden establecido y convencional, lo cual engendra un colapso de la jerarquía patriarcal y sus valores. Al resistir ese orden, “yéndose por las ramas”, la eliminación de Titina es necesaria para que ella no corrompa a Polito, su hijo, es decir, para que siga reproduciéndose el orden patriarcal.

Estas armas de control social suelen ser a veces reproducidas por las mismas mujeres, como es el caso del mandato de “callar” el pasado en el caso de Manuela. Como Úrsula ocupa la posición pasiva del objeto, es imposible para ella deshacerse de la mirada insidiosa de los

hombres. La mediación del primo no hace sino empeorar su impotencia. Las memorias traumáticas de Manuela, la madre, posibilitan sólo una mirada mutua, un reconocimiento de una situación compartida. Si bien éste podría ser un principio de cambio, esta mirada recíproca entre madre e hija también se puede entender como una auto-mirada, un reflejo, una repetición, que reafirma la posición pasiva de la desdicha de la mujer, como objeto del deseo y la violencia de sus raptos.

El silencio también funciona como una arma de violencia en la pieza *Los perros*. Están figurados en el sarape y el cuchillo que “callan” y “enmudecen” la voz de las víctimas. El silencio hace posible la perpetuación de la desventura de las protagonistas femeninas. Generación tras generación, las mujeres son secuestradas y luego violadas por unos delincuentes que buscan deshonar a las jóvenes niñas. El hecho de que ellas se vean silenciadas por el imperativo social de callar impide que algún cambio pueda ocurrir para liberarlas del infierno de sus vidas. Este silencio impuesto es tanto más destacado por cuanto Jerónimo vocifera abierta e impunemente sus intenciones de raptar a Úrsula. Es posible para él hacer proclamaciones porque él es el sujeto masculino y activo.

En *El árbol*, el sujeto de la violencia es una mujer. Es necesario para ella asumir una posición masculina para ejecutar la violencia hacia su anfitriona, Marta. Tomando como punto de partida la noción de Virginia Woolf, de que es preciso “matar” los arquetipos femeninos del arte androcéntrico (el ángel y el monstruo), vemos que las dos protagonistas en esta obra ocupan esos papeles estereotípicos. Sin embargo, ocurren intrigantes “asesinatos” tanto en la obra teatral como en su posterior versión narrativa, que permiten reflexionar sobre la “muerte” de esos arquetipos, como quería Woolf. Se considera a Marta el “ángel” porque ella es el ejemplo paradigmático de la mujer sumisa que se preocupa por las normas sociales e intenta convertir al

discurso patriarcal a la renegada Luisa. Así como sugiere la última frase, Luisa representa el “monstruo”, persona que atraviesa los parámetros establecidos de la sociedad. Ella también encarna la figura mítica de Lilith, por el notorio hecho de que es preferible para ella ocupar un espacio al margen social, por ejemplo la cárcel, en vez de sucumbir al rígido orden patriarcal que establece roles, hábitos y conductas “aceptables” para las mujeres. Luisa desafía incluso la figura de la “buena madre”, un pilar de la construcción de género.

Como comenté anteriormente, Virginia Woolf decía que el primer objetivo de toda literatura feminista es encargarse de matar los arquetipos de la literatura androcéntrica, la mujer ángel y la mujer monstruo. En *El árbol*, Garro apela a estos dos estereotipos y representa una historia en la que, literalmente, ocurre un asesinato entre ellos. Una forma de interpretar la obra es que la “mujer monstruo” mata a la “mujer ángel”, es decir, al ideal de mujer sumisa, quien, en el centro de la casa y el hogar, reproduce los valores y códigos del sistema patriarcal. Habría en este asesinato un principio de liberación. Sin embargo, también se puede pensar que, dadas las muchas inversiones de la dicotomía hombre/mujer y ángel/monstruo que se presentan en *El árbol*, lo que Garro logra en esta obra es desestabilizar códigos y construcciones de género y clase. O, para decirlo con la frase de Woolf, lo que consigue es *matar los arquetipos*.

TEXTOS CITADOS

- Aparicio, Elena Casado, and Antonio Agustín García García. “Violencia de género: dinámicas identitarias y de reconocimiento”. *El doble filo de la navaja: violencia y representación*. Ed. Fernando J. García Selgas and Carmen Romero Bachiller. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2006. 89-106.
- Althusser, Louis. *Escritos*. Barcelona: Editorial Laia, 1974.
- Bakhtin, M.M. “Discourse in the Novel”. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Micahel Holquist. Austin: University of Texas Press, 2006. 259-422.
- Cirlot, J.E. “Tree”. *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1962. 328-332.
- Cixous, Hélène, and Catherine Clément. “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”. *The Newly Born Woman*. 1975. Trans. Betsy Wing. Vol. 24. *Theories and History of Literature*. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. 63-132.
- Cypess, Sandra Messinger. “Visual and Verbal Distances in the Mexican Theater: The Plays of Elena Garro”. *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Eds. Carmelo Virgilio and Naomi Lindstrom. Columbia: University of Missouri, 1985. 44-62.
- Duncan, Cynthia. “Mad Love: The Problematization of Gendered Identity and Desire in Recent Mexican Women’s Novels”. *Literary Imagination*. 33.1 (Spring 2000): 37-49.

- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 1975. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1977.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University, 1989.
- Garro, Elena. *Un hogar sólido y otras piezas*. 1958. Xalapa, Méx.: Universidad veracruzana, 1983.
- . “El árbol”. *La semana de colores*. 1987. México, D.F: Editorial Grijalbo, S.A., 1989. 135-153.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Guber. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979. New Haven: Yale University, 1984.
- Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London: Routledge, 1990.
- Holweck, Frederick G. “St. Michael the Archangel”. *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1911. *New Advent*. 2008. 12 Apr. 2008 <<http://www.newadvent.org/cathen/10275b.htm>>.
- Jay, Martin. “In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought”. *Foucault: A Critical Reader*. Ed. David Couzens Hoy. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 175-204.
- Kantaris, Elia Geoffrey. “The Silent Zone: Marta Traba”. *The Modern Language Review* 87.1 (Jan. 1992): 86-101.
- Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*. Trans. Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Company, 2006.
- Larson, Catherine. “Recollections of Plays to Come: Time in the Theatre of Elena Garro”. *Latin American Theatre Review* 22.2 (Spring 1989): 5-17.

- Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*.
 Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Lopátegui, Patricia Rosas. *Yo sólo soy memoria*. Monterrey: Ediciones Castillo, 2000.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory*. London: Routledge, 2002.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Literary Theory: An Anthology*. Ed.
 Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden, Mass.: Blackwell, 1998. 585-595.
- Østergaard, Ane-Grethe. “El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro”. *Latin
 American Theater Review* 16.1 (1982): 53-65.
- Ramírez, Luis Enrique. *La ingobernable: encuentros y desencuentros con Elena Garro*. México,
 D.F.: Rayaenelagua, 2000.
- Rivkin, Julie, and Michael Ryan. “Introduction: Feminist Paradigms”. *Literary Theory: An
 Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden, Mass.: Blackwell, 1998. 527-
 532.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Ed. Charles Bally and Albert
 Sechelage. Trans. Wade Baskin. New York: Philosophical Library, 1959. Rpt. in
Literary Theory: An Anthology. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell
 Publishers, 1999. 76-90
- Steele, Cynthia. “Elena Garro”. *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature
 1900-2003*. London: Routledge, 2004. 225-26.
- Todd, Janet. *Feminist Literary History*. New York: Routledge, 1988.
- Unruh, Vicky. “(Free)/Plays of Difference: Language and Eccentricity in Elena Garro’s
 Theatre”. *A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro*. Ed. Anita K. Stoll.
 Lewisburg: Bucknell University Press, 1990. 38-58.