

Apropiación de la tragedia griega en la literatura hispanoamericana: el caso Elena Garro

Appropriation of the Greek tragedy in Hispanic American literature: the Elena Garro case

ETHEL JUNCO / CLAUDIO CÉSAR CALABRESE¹ (*Instituto de Humanidades. Universidad Panamericana. Campus Aguascalientes — México*)

Abstract: We start from the Greek tragedy as a genre that assumes and fixes the great myths of the tradition to establish intertextuality with Elena Garro's dramas; the tragic paradigm is applied to expose the vision of women according to time and space. The author uses the timelessness of the myth to update the notions of destiny, death and guilt in order to show its validity. The tragic model delimits the historical interpretation in a deterministic framework, in which the author postulates a pessimistic view of the female condition that she considers immobile despite the supposed evolution of cultures. The process examines the causes to induce criticism.

Keywords: Greek tragedy; Elena Garro; myth; reception; social criticism; gender.

Mito e historia

La tragedia griega, al tomar motivos y personajes del mito arcaico, definirlos y proyectarlos, ofreció a la cultura occidental un cauce en el cual expresar ideas y emociones centrales y constantes; por ello, el retorno a modelos mítico-poéticos es necesario cada vez que se quieren señalar obstáculos que atentan contra el desarrollo humano. Los temas que acogió el gran drama clásico, y que de Grecia pasaron a los momentos centrales de la historia, del mundo romano al clasicismo europeo, sintetizan la cuestión de las humanidades y contienen su legado: se trata del desafío del hombre que busca su identidad en medio de las potencias del destino y de las fuerzas, a menudo irracionales, interpuestas por los demás hombres. La encrucijada de todo protagonista trágico se afina en la problemática dioses-orden. Los límites de su mundo social, la *pólis* que define los *nómoi*, condiciona un modo de existencia; pero las normas humanas son temporales y no siempre acogen las leyes de los dioses. La tragedia lleva a escena un cuestionamiento ue invalida, o al menos

Texto recibido el 19.07.2021 y aceptado para publicación el 23.12.2021.

¹ ejunco@up.edu.mx / ccalabrese@up.edu.mx.

relativiza, las normas hasta entonces avaladas, dramatizado como conflicto interno del protagonista; al imponer la controversia, moviliza el sistema de ideas que sustenta la comunidad. El movimiento dramático argumenta en favor y en contra hasta alcanzar máxima tensión, resuelta con la muerte sacrificial del héroe, que reinicia el tiempo disponiendo para un nuevo orden.

Desde sede arcaica y apolítica, la tragedia habla al presente histórico, considerando problemas propios de la ciudad democrática (Easterling 1985: 9). Entre esos problemas, se presenta la cuestión femenina. La reinterpretación de los mitos por parte de los poetas griegos fue libre (DE ROMILLY 1997: 171) y ofreció lecturas tan originales que dan perspectiva a un enfoque de género; tal el caso de Esquilo y su lectura matriarcal del conflicto en la *Orestíada* (ZEITLIN 1984: 159 y ss) y de parte significativa de la producción de Eurípides, cuya visión acerca las mujeres históricas al perfil de las heroínas míticas (POMEROY 1990: 75).

La obra de la escritora Elena Garro (PUEBLA, 1916 - CUERNAVACA, 1998) no se puede ignorar cuando se analiza el estatuto de la sociedad mexicana de mediados del siglo XX. Al igual que en la tragedia griega, los personajes femeninos irrumpen como contra-modelos de los patrones comunitarios, subvirtiendo lo establecido (ALLAN 200: 161 y ss). A través de las épocas, se confirma la forma teatral como ámbito institucionalizado para formar al ciudadano (NANCY 1984: 112).

El teatro de Garro apela a núcleos rígidos e incuestionables de su cultura que, extendidos en el tiempo, se normalizan sin visibilizar su asimetría y su intrínseca inmoralidad. Ante esta preocupación, los tópicos de la tragedia le resultan estratégicos: el carácter inexorable del destino, la imposibilidad de simplificar el conflicto, la innegociable personalidad del héroe, su conciencia misional frente al conjunto social, la tensión de las partes y la inalcanzable conciliación (GUTIÉRREZ DELGADO 2019: 65). Las mujeres de Garro, estudiadas ampliamente, son personajes icónicos (GALLO 1995; BUNDGARD 1995; MORENO 2019) que exploran los espacios del poder y de la violencia asumidos como fatalidad nacional.

La presencia de opuestos irreductibles a través del tiempo —indios y blancos, campesinos y hacendados, mujer y varón, religión y superstición, tradición e ideología— ponen la bases del conflicto irreductible. La acción

heroica localizada en los marginados, que levantan lenta pero firmemente su voz, lleva a la toma de conciencia; la confrontación desatada mide fuerzas y pide sacrificios. Las heroínas de la tragedia ática y de las piezas de Garro exponen la pregunta por una idea de mujer, por encima de nociones de raza, ciudadanía, género, posición social, educación, que debería ser apropiada a un contexto democrático. Sin embargo, ambos corpus, tan lejanos en el tiempo, denuncian sociedades semejantes por la invisibilidad de lo femenino (MURNAGHAN 2005: 234).

Teatro en Grecia, teatro en México

La reflexión religiosa, política y antropológica que lleva el legado griego a su máxima expresión pasa por los textos de la tragedia ática (SCHLESINGER 1963; ALSINA 1971; RODRÍGUEZ ADRADOS 1972; MILLS 1997; SEGAL 1986); en ella, se debate y confirma la herencia mitológica, se definen las fronteras de la justicia, se seleccionan y entronizan los valores, se purifica la identidad religiosa, se precisan los alcances de la verdad humana, se confrontan las formas de convivencia y se yerguen y abaten modelos de relaciones interpersonales, proponiendo avanzadas nociones de colectividad y sororidad.

Al tomar como referencia un segmento de relato mítico o un perfil de personaje bien conocido por los espectadores, se hace posible la concentración del mensaje en un proceso, centrado en el tiempo histórico actual, por ejemplo, la consideración de un hecho público —acto de gobierno, acción bélica, decisión jurídica— o de un hecho intelectual —revisión de ideas circulantes en el debate filosófico. La reinterpretación del presente según cauce mítico remite lo particular de cada experiencia a su carácter esencial, a fin de rectificar y orientar los procesos personales y sociales (LEFKOWITZ 2007: 9). Así mismo, el mito se afina en las revisiones de los poetas las cuales consolidaron perfiles heroicos que quedaron como verdaderos ideales a lo largo de los siglos y en cuyo nombre se sintetiza una postura ante la existencia (SNELL 1994: 143).

Del mismo modo que el espectáculo dramático se resguarda del tiempo profano —el espacio está presidido por el sacerdote de Dionisios— y se reserva a un momento augural del ciclo cósmico —la primavera— la forma teatral a lo largo del tiempo conservó un halo de intimidad y de personalización; la representación dialoga con el espectador, individualizando su *agón*, proceso de viaje interior que hará posible la catarsis; el antiguo espacio sagrado

se traslada a la interioridad del espectador y el antiguo tiempo, que predice renacimiento, se traslada a la contemporaneidad. Bajo esta doble condición renovada, la tragedia aparece como senda reflexiva apta para repensar las construcciones culturales activas. Por encima de los límites aparentes, que ubica el auge del género trágico en un breve segmento de la historia, insistimos en la validez de la forma para interpretar todo tipo de eventos en los cuales dos fuerzas polemizan por el control del cosmos.

Elena Garro compuso dieciséis piezas de teatro, conocidas por el público entre los años 1958 y 1964; destacó extraordinariamente como dramaturga y como narradora (BELTRÁN FÉLIX 2016: 9). Su obra se cataloga en el teatro mexicano de la postrevolución, adscribiendo a una postura crítica de los regímenes oficiales y de los imperativos sociales que postergan y someten al grupo mayoritario de la población mexicana (ROSAS LOPÁTEGUI 2008; PRADO 1992; GUTIÉRREZ DE VELASCO 1992). Para formalizar su voz poética asume la tradición literaria local, la española y la occidental, en particular, observando las posibilidades teórico-políticas que le ofrecía la tragedia griega (GARRO Y SCHMIDHUBER 2016).

A partir de la consideración de la tragedia como matriz de género literario, describiremos la correlación que ofrecen algunas piezas de teatro de Elena Garro, quien retoma motivos trágicos con intertextualidad móvil. Así como los poetas griegos evocan en los antiguos mitos una cultura común, en la renovación que propone nuestra autora se reconoce que el paradigma trágico puede ser aplicado para analizar la visualización de la mujer en su situación presente (ZWEIG 1993), en especial porque en la actualización histórica no prevalece el valor del acontecimiento singular o aislado, sino su eficacia prototípica. Lo trágico de la historia, entonces, es primordialmente su sentido mítico, es decir, que el alcance de los hechos ha sido asignado desde un origen arcaico por fuerzas ignoradas que tensan el carácter humano (CALABRESE 2018). El modelo configurado por la tragedia ofrece un conjunto de arquetipos para su identificación, que pueden ser reubicados en espacio y tiempo específicos, transportados de marco religioso y consolidados por el modelo socio-evolutivo de la razón ilustrada. La obra teatral de Garro contribuye a llevar a cabo ese proceso, expresando su originalidad en los acentos que marca.

Proponemos una lectura en relación —cauce griego, desarrollo mexicano— de cuatro obras: *Un hogar sólido* (UHS), *Los pilares de doña Blanca* (LPDB), *Andarse por las ramas* (APR), *La señora en su balcón* (LSB), *Los perros* (LP), en las cuales haremos hincapié en la función de la heroína, que protagoniza cada una de las obras elegidas.

UHS evoca la muerte de una joven de treinta años que desciende a la cripta familiar, platica y recuerda episodios de cada pariente y juntos se preparan para el juicio, en una atmósfera de confusa religiosidad; el eje está en la reflexión de la joven ante su propia vida, la declaración de sus deseos simples e imposibles dado el marco social. LPDB y APR se aúnan en presentar lo dramático lúdicamente. Las vidas de las protagonistas están igualmente sometidas al dominio familiar y masculino, dentro del cual ellas juegan, disimulan y tratan de escapar; la imaginación es el recurso de fuga, pero también de retorno a la realidad, porque no es capaz de vencer los estatutos racionales y sirve para enfurecer el control desafiado. LSB y LP no permiten ilusión alguna y exponen con crueldad la cerrazón del conflicto: la vida sin derecho a la libertad de elección; en el primer caso, la mujer se encuentra consigo misma en sucesivas edades de su vida y reproduce ante los interlocutores masculinos sus vanos intentos por hacerse comprender; en el segundo, la violación de una niña de doce años, consecuencia del capricho del macho del pueblo, acarrea la pérdida de la inocencia y el repudio general, a la vista de un entorno dominado por el miedo. Ya sea en el espacio del matrimonio, apropiado a una sociedad organizada, como en el mundo relegado de la pobreza, la violencia extermina a la mujer. Todas estas protagonistas están muertas en vida.

Como en la tragedia griega, en el teatro de Garro prevalecen los personajes femeninos que no tienen protagonismo en la sociedad; tras su testimonio ficcional, inician el cuestionamiento de formas consuetudinarias. El modelo de mujeres de Garro alerta sobre una sociedad cuyos estatutos masculinos potencian la insatisfacción de la mujer (DES BOUVRIE 1990: 29 y ss).

El destino, la muerte y el tiempo

Para establecer las analogías, elegiremos solo tres nociones: el destino, la muerte y entre ambos, el tiempo. Las dos primeras, como aportes míticos, y la tercera aplicada particularmente por nuestra autora.

La dupla destino-dioses es polo indispensable en la forma mítica para operar la relación y la confrontación con el héroe; englobamos en la acepción de “destino” el poder de dominio de los dioses, conscientes de su diferencia en contexto griego. Recordamos que hay tragedia cuando cae una voluntad superior bajo nombre de divinidad o de determinación anónima sobre un ser humano, imponiéndole un desafío existencial; la desigualdad de fuerzas que llevará a la caída heroica (Lesky 1973: 389), sin embargo, regenera la historia desde la potencia renovadora del mito. La conclusión confirma que el tránsito trágico es necesario y opera como rito de purificación de las energías históricas. Los dioses de la mitología, con su antropomorfismo y su psicología traducida estéticamente, se fusionan con una noción de destino impersonal —*Moirá, Ker, Anánke*— ante la cual deben someterse; ese límite, que arrastra igualmente a todos, no evita el enfrentamiento y, de hecho, promueve la comprensión (STEINER 1991: 12). El héroe no busca la victoria sobre lo irreversible, sino expresar su desaprobación ante ello. Así como las genealogías de los dioses evolucionan, así el orden humano avanza correctivamente. Esta idea habilita a la forma trágica para entrar en el tiempo y cuestionar las instancias que pueden rectificarse.

En la tragedia clásica, los dioses representan la legalidad del cosmos, el secreto del ritmo de funcionamiento de la naturaleza y de los hombres; son metaforización de la justicia y del registro que debe atenderse para evitar los desequilibrios del *thymós*. La voluntad divina amonesta cuando se percibe quebrada; lo manifiesta a través de una acción restauradora, que exige un mediador especial, tan digno como las leyes que defiende y tan arrollador como las energías que pretenden abatirlo. La comprensión propuesta por la tragedia requiere un tránsito que va desde la percepción de una culpa impuesta por el destino, impersonal o generacional, a la disolución en la muerte; dicho de otro modo, el destino se manifiesta como culpa que debe ser expurgada.

De ahí que la muerte sea el paso indispensable para sellar la respuesta del héroe, que ha percibido el paso del destino y cuya conciencia no puede quedar indemne. Conocimiento y acción son las condiciones de conversión del hombre común en héroe trágico; los demás, como conjunto que asiste a los mismos acontecimientos, pero no los comprende en profundidad, pueden seguir viviendo para incorporar, a su tiempo, la enseñanza. Pero el primero

es específicamente aprendizaje trágico, mientras que el segundo es dato para la reflexión histórica. La muerte en sí no es el componente fatal del drama, como sí lo es el ámbito previo, que nuclea percepción del destino, medición de fuerzas y forma de confrontación. La muerte es válida porque es el signo de coherencia del héroe con su causa.

Entre ambos ejes, opera el tiempo, como medida de adaptación. En la relación mito-drama se hace relevante porque somete los hechos extra-temporales a razones históricas.

El manejo del tiempo es una de las notas diferenciales de la literatura garricana; ya en su primera gran novela, *Los recuerdos del porvenir* (1963), los meandros por los que transitan los distintos tiempos, su contacto o paralelismo, su posibilidad de reacción y de esperanza, trazan las coordenadas de interpretación. De modo semejante, en sus piezas teatrales el tiempo opera como el componente que alterna verosimilitud, negación y liberación. Al igual que en el uso de los trágicos, nunca se trata del tiempo sincrónico, sino de un no-tiempo que guarda, como en un eterno presente, las condiciones que se quieren cuestionar. En el teatro de Garro apenas se confirma la contemporaneidad por contextualizaciones culturales —calles, comidas, vestimentas, lejanas alusiones a un suceso; nunca hay precisiones que delimiten, sino solo alusiones a instantes detenidos en un espacio —cripta, casa familiar, comedor, habitación, balcón. La autora inmoviliza el tiempo cronológico, privándolo de su potencia de cambio. Contrapuestamente, habilita otro modo del tiempo, de presencia mucho más activa, que aúna pasado anhelante y presente cerrado: es el tiempo de la memoria. Con esta dimensión, se produce el quiebre lógico de la linealidad, la simultaneidad y la prospectiva; todas las temporalidades coinciden en un presente mítico que demora el instante y se cierra al futuro (KNAPP 1990: 72).

La autora traslada a sus protagonistas a un eterno presente de la imaginación, donde pueden cuestionar lo acontecido. Este procedimiento, que ubica el tiempo del mito en la memoria personal, es propio de Elena Garro (JIMÉNEZ DE BÁEZ 1988: 96 y ss.); la suspensión del tiempo cronológico y objetivo por otro recurrente se emparenta con la forma de entender los ciclos cósmicos en la tradición pre-hispánica.

En las piezas leídas, el destino se representa con imágenes inmóviles y sólidas: las losas de una cripta (*UHS*), los pilares de un castillo (*LPDB*), un

plato de sopa todos los días a la hora exacta (*APR*), la memoria repetida de sí (*LSB*), el vestido que debe ser planchado para la fiesta (*LP*); todos sintetizan la condena de las protagonistas y operan como el centro de un círculo que atrae hacia sí los demás significados. Las aparentes diferencias entre los elementos, productos de la fantasía o de la vida doméstica, se unifican en la función que asumen; son tópicos cuyo caudal simbólico se proyecta como clave de interpretación de la obra (JUNCO & CALABRESE 2019: 296).

Dentro del cerco de la muerte, el destino se muestra duplicado porque arrastra su sanción al más allá (*UHS*); representa la persecución de los sueños que, sin alcanzarse, acaban acumulados en la muerte. En la pieza, el encuentro en la cripta familiar de tres generaciones, no causa temor, sino más bien acoge los dolores de la vida. La muerte es el lugar natural de aquellos cuyos sueños superaron a sus circunstancias; la heroína, Lidia, desaparece mientras busca hacer un verdadero hogar, mismo que le ha sido negado con las condiciones mínimas de amor.

Los personajes femeninos saben lo que está por venir; pero funcionan como Parcas inverosímiles a los ojos de los demás; en *UHS*: “¿Por qué son tan impacientes las mujeres? ¡Siempre anticipándose a lo que no va a suceder! (GARRO, 2016, p. 3) y especialmente en *LP*: “No quiero oír palabras viejas en boca nueva. No quiero que los días pasados ahoguen a los días nuevos [...] ¡Cállate, no tientes al poder! No digas lo que no debe decirse.” (GARRO 2016: 164-165).

Con atmósfera de juego infantil (*LPDB*) el destino se muestra en su estructura interna, formado por convenciones, pactos e ilusiones, nunca por acciones eficaces. De este modo, la apariencia sustituye la historia. La protagonista se sabe encerrada; vive en una “torre, rodeada por una muralla sostenida por enormes pilares” (GARRO 2016: 15) desde donde juega diversas alternativas de escape, pero no asume ninguna: “Nunca podré salir, ni bajar de esta torre. Mi marido la construyó para guardarme. Catorce muros que envuelven otros catorce muros me defienden” (GARRO 2016: 15). La heroína desafía al destino, en el coqueteo con sus pretendientes, pero no lo enfrenta cuando el amor verdadero viene a reclamarla. La respuesta al amor implica su absoluta sinceridad, fuera de los muros, que también son decisión personal: “Si te miraras en [los espejos vírgenes] encontrarías el rostro que perdiste por haberte

reflejado en espejos contaminados [...]” (GARRO 2016: 19). El modo trágico aumenta porque la protagonista ha pactado con su condena, por más que superficialmente la resista. Por eso, la destrucción total del orden previo arrasa con ella: “¡No hay torre! ¡No hay Blanca! ¡No hay Rubí! Todo era el reflejo de un espejo. Ahora se ha roto y ya no somos más.” (GARRO 2016: 20).

La casa familiar es uno de los escenarios más macabros para las heroínas de Garro, independientemente de las condiciones socio-culturales. Así, en la rutina de la comida y del horario, donde parece que los riesgos se contienen, surge la forma más contundente de destino cerrado (APR); la heroína ocupa su lugar en la superficie, pero resguarda la posibilidad de vida en su imaginación: “¿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 2016: 35). Mientras el esposo y padre ordena el mundo con los términos asequibles de la materialidad, la demanda femenina radica en un contra-discurso que provoca la lógica del amo. Las palabras construyen una realidad paralela —un gis rojo para dibujar su escape— que impone la imaginación como contracara del destino; como si no tuviera miedo a la caída “andarse por las ramas”, paradójicamente, es su lugar seguro: “Las ramas son la verdad”, responde la esposa cuando el marido le increpa que “Irse por las ramas es huir de la verdad.” (GARRO 2016: 37).

La misma situación se replica en ambientes marginales de pobreza e incultura, cuyos miembros están determinados por ejercicios de poder; la autora se enfoca en las decisiones femeninas sobre el propio cuerpo (LP), así como en la ignorancia del entorno que teme expresarse y perder lo poco que tiene. En este caso, los personajes femeninos son eslabones pasivos de una cadena recóndita signada por la repetición, no personal sino genérica; su historia se limita a la violencia continua y a la negación de la libertad. Generaciones humanas se atan en esta sumisión: “Desgraciado el que se quede afuera de los días señalados, porque será señalado por la desgracia” (GARRO 2016: 163). La mujer funciona como la cautiva que se toma en sacrificio. Las causas se han perdido u olvidado, porque lo que pudo ser ritual, en el presente es sinrazón: “Tú sabes que nunca falta quien le ayude en los caprichos [...] Ninguna palabra sirve para borrar un capricho.” (GARRO 2016: 165). El destino toma forma en la voluntad del varón, aceptada como inevi-

table: “Ya es hombre hecho, ya trae sus designios formados.” (GARRO 2016: 167). La historia solo se resuelve en la multiplicación infausta de acciones de victimarios salvajes sobre víctimas degradadas: “¡Así será la suerte de la mujer, por estas tierras de Dios! (GARRO 2016: 175).

Otro de los escenarios del destino es la memoria (*LSB*); la vida retorna sucesivamente para insistir en que no se ha cumplido tal como se deseaba. “[...] desde niña ando en busca de ese muladar en el que han tirado lo hermoso.” (GARRO 2016: 87). De ese modo, la nostalgia de sí se vuelve enemiga de la esperanza: “Cuál fue el día, cuál la Clara, que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma [...]?” (GARRO 2016: 83). Las escenas de lo antiguo no solo establecen la contraposición con el presente, sino que confirman, tras el paso del tiempo, una voluntad adversa; la pregunta por el pasado sirve como proemio del suicidio. Todos los modelos humanos se identifican al sostener una visión de la existencia conveniente solo a la supervivencia pragmática. El pasado tiene valor catalizador porque expone la incompreensión de la heroína: “Yo quiero el amor, el verdadero [...] el amor que se reconoce sin necesidad de que nadie más lo reconozca.” (GARRO 2016: 89). La memoria es el espejo del mismo deseo reiterado en las distintas edades de la vida y, en cada una, rechazado por el destino impuesto: “Este mundo es malvado y aparente. Detrás está el otro mundo maravilloso. Y detrás del tiempo de los relojes está el otro tiempo infinito de la dicha!” (GARRO 2016: 92).

Todas las heroínas entran en escena para mostrar sus causas y morir (*LP*): “La mujer apartada, la que avergüenza al hombre, las que carga las piedras y recibe los golpes, la que apaga la lumbre en la cocina con sus lágrimas” (GARRO 2016: 170). Dejan como testimonio un modo de ser, que muestran pasivamente, pidiendo su consideración; ante los cánones establecidos, son ignoradas o ridiculizadas (*LSB*): “Quieren que vivamos en el mundo redondo que nos aprisiona. Pero hay el otro, el mundo tendido, hermoso como una lengua de fuego que nos devora”. (GARRO 2016: 87). Quien busca otro destino y considera que puede forjarlo con la lógica de la imaginación y de los sentimientos, tienta a la muerte y debe salir de los límites marcados. En consonancia con el modelo mítico, hay una idea de destino circular que, instalado en la vida, no puede superarse. Para Garro, la determinación socio-cultural inmanente pesa como destino trascendente sobre la historia; no solo domina

la actualidad, sino que fatalmente puede permanecer, si no surgen héroes que lo enfrenten.

En todos los casos, la ruptura del destino cíclico se sustancia con la muerte (*LSB*): “Es cierto que ya he huido de todo. Ya solo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en tiempo como una gota de agua perfecta, translúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles.” (GARRO 2016: 93).

La losa de la tumba divide los tiempos (*UHS*), aunque en su valor simbólico, protege de la muerte anterior y provee una alternativa en la espera eterna. La muerte se vuelve hogar, fuera del tiempo histórico, que ha mostrado su incapacidad para cambiar: “¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba! (GARRO 2016: 13). La muerte es el punto final del destino; así lo asume la protagonista (*LPDB*) que ha coqueteado con el fin anhelado desde la opresión de la suerte recibida: “¡Amo el fuego! Soy como las salamandras: no me quema.” (GARRO 2016: 16); tentar a la muerte en sus juegos limítrofes —amantes que la requieren ante la vigilancia del esposo— vivir en el espacio de la mentira y del riesgo anticipan su caída en la muerte. Así, la forma contundente en que se presenta el fin es como una conflagración total que solo deja ruinas de lo que fue, modo de confirmar su invalidez: “¡Que arda la torre! ¡Que arda la ciudad! ¡Arde, Blanca, arde!” (GARRO 2016: 17).

A la muerte se accede por vías fantásticas (*APR*): “El lunes somos nosotros, estrellas caídas en la noche del domingo. Algunas caen en las aceras, otras a media calle, otras en los balcones” (GARRO 2016: 41), o por vías contundentes (*LSB*): “Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma [...] Eso debería haber hecho desde que supe que existía. Me hubiera evitado tantas lágrimas. Eran inútiles otras fugas. Sólo una era necesaria.” (GARRO 2016: 93). La localización del destino en el balcón y en el acto de evocación de la vida como límite (*LSB*) avizora la frontera de la muerte. El balcón no es el mero presente, sino el espacio simbólico en el cual la voluntad de la heroína se ha quedado mirando, el lugar de frontera que procura un paso, si no superador de la circunstancia, sí al menos de pasaje hacia la propia libertad. Sintetiza la única decisión, que en el texto toma forma en el sacrificio.

En la pieza *LP*, el vestido que la niña debe planchar para presentarse en estado óptimo de pulcritud, implica el renunciamiento a la hegemonía de su cuerpo y la entrega a una fuerza que, luego de poseerla, la lanza denigrada a un mundo donde siempre estará marginada: “¡No quiero ponerme el vestido rosa! [...] ¿Usted nunca ha tenido miedo? ¿A usted nunca la ha acechado un animal? (GARRO 2016: 164-165). El vestido es la mortaja, como la posesión el paso a la muerte. En ese sentido, hay una doble muerte: la del pasaje por la violación y la de la permanencia en una sociedad en la que, según señala la experiencia de la madre, siempre será marginal: “Eso quiere. Dejarte en carne viva, para que luego cualquier brisa te lastime, para que dejes tu rastro de sangre por donde pases para que todos te señalen como la sin piel, la desgraciada, la que no puede acercarse al agua, ni a la lumbre, ni dormir en paz con ningún hombre” (GARRO 2016: 170). Ninguna de esas dos formas de muerte da paso a una libertad ulterior; luego del paso del varón, la mujer queda menaguada. La gravedad del mismo hecho en el mundo de los desamparados es que la mujer no podrá gozar ni siquiera de las apariencias, como sucede con aquellas de posiciones sociales acomodadas (*UHS, LSB, APR*).

Como componente original garriano e inserto en su cosmovisión, la muerte no representa el fin de la conciencia; luego de su paso, los deseos incumplidos se presentan tan demandantes como en vida. La memoria, que retiene la experiencia del dolor, duplica la condena del sujeto trágico. La muerte es el espacio-tiempo en el cual aún puede situarse una quimera, nota compartida con los héroes trágicos que suplican a los dioses y a sus formas sensibles —sol, día, isla, tierra patria— los amparen con mejor fortuna que la obtenida en vida. Las despedidas heroicas, vueltas soliloquios para el espectador, ofrecen el único punto en que el héroe es totalmente libre, tanto de las influencias de los dioses que lo han llevado hasta ahí, como de sus congéneres que no son capaces de dimensionar su sufrimiento. De modo ambivalente, las tramas de Garro, que contextualmente se insertan en la religiosidad oficial, muestran dos posturas: por un lado, la imaginaria cristiana contiene y permite una esperanza difusa, no en resarcimiento del dolor, sino en permanencia; es decir, hay una eternidad aunque sea para seguir recordando. Por otro lado y activando la noción cíclica de la religiosidad autóctona, el tiempo actual es todo el tiempo, sin progresión ni superación; ahí está atrapada la heroína. Para el héroe de la tragedia clásica

la muerte es una frontera clara; no así para las heroínas de Garro que, si bien la esperan como primer paso de liberación, no tienen certeza de que marque el fin, entendido como cambio.

El tiempo es la clave de articulación entre el destino, como principio, y la muerte, como fin. La estructura compositiva de las piezas remarca la circularidad de la vida. Garro, atenta a su horizonte cultural, articula dos modelos de tiempo: la circunstancia la ubica en el tiempo lineal, sucesivo, intrínseco a la cosmovisión cristiana y asumido por la filosofía occidental del progreso; este modelo es inmediato a la trama, aunque externo en su influencia. No obstante, al remitir el texto a su cauce mítico, se hace relevante la incidencia del tiempo cíclico, procedente de la sabiduría indígena que la autora valida en toda su literatura. Las heroínas quedan suspendidas entre ambos tiempos; buscan salir del tiempo histórico, tratando de cambiar el origen del destino suprahistórico, pero resultan vencidas y, al morir, quedan fuera de ambas dimensiones; a su paso dejan un gesto de rebeldía como señal, una piedra, unas ruinas, un dibujo: “La locura presidiendo mi casa. La fantasía a la cabecera de mi mesa. La mentira impidiendo que sirvan los jitomates asados de los lunes. Y tú sin oírme. Las mujeres viven en otra dimensión.” (GARRO 2016: 37).

El tiempo lineal se declara inútil cuando muestra que no ha producido cambios (*UHS*) y que sus limitaciones acompañarán la eternidad. Si la muerte funciona como abolición, la ilusión y el juego también (*LPDB*, *APR*); por naturaleza, el juego es paralelo a la realidad, es aceptación de lo inverosímil y liberación de las leyes históricas. Para la heroína, es un ejercicio de sustitución; dentro de su lógica, la mujer puede ser lo representado y lo imposible puede acontecer. Así, el tiempo interior, que corre mientras transcurre el juego, oficia como paréntesis entre la realidad hostil y la muerte. El juego pone en riesgo lo real.

También el tiempo funciona como garantía de condena (*LSB*). La memoria confirma que la visión del mundo de la protagonista no puede ser aceptada por los representantes de la cultura, bajo forma de maestros, esposos, novios. Cuando la memoria renueva el tiempo, se vuelve activo el destino cerrado. El presente, como lapso que queda, adviene solo para dar paso a la muerte. En tal circunstancia, tiempo sin capacidad de cambio y tiempo como advertencia de fin (*LP*), saber lo que sucederá implica multiplicar la ex-

perencia del dolor. Si el conocimiento no abre a la libertad, se convierte en mortificación. El tiempo lineal no conduce a ningún cumplimiento. En ninguna de las obras tratadas tiene influencia el tiempo cronológico; solo sirve a la organización de las secuencias, según las viven los personajes secundarios. Las entradas de la heroína, a través de sus diálogos dramáticos, monólogos o soliloquios se mueven por encima del transcurrir temporal e intentan invalidarlo. Solo el tiempo interior, con sus propiedades anti-cronológicas, es el que ofrece amparo.

Analogías del destino, la muerte y el tiempo en ambos contextos

El destino, como voluntad inamovible, cae sobre los personajes de Garro bajo forma de hecho de la vida —origen, oficio, género, geografía, encrucijada histórica— dentro del cual se encuentran aprisionado. En el caso femenino, está concentrado en la subordinación al poder de lo masculino, no solo entendido como prescripción social, sino como vínculo desamorado.

La acción dramática localiza a la protagonista en mitad de una vida pa-decida y sin sentido, de la que se siente provocada a salir. Para ello elegirá la forma —las armas trágicas— a sabiendas de la superioridad del oponente. Su batalla, antes que una confrontación declarada, se asemeja más a una elegía en la que deja en claro —ahí su única acción dramática— los motivos de su desazón, las alternativas no recorridas —la vida no vivida— y la salida inminente. El reclamo es doble: ante las fuerzas del destino y ante sí misma, ya que la heroína sabe que no ha podido contrarrestar las tendencias de la historia con las que se convive y que, en el presente de la trama, se le muestran insostenibles. Declara, agónicamente, que el destino instituido por potencias inasibles, aunque bien identificadas, ha descendido sobre la historia y se ha hecho cultura con tal asimilación que solo el personaje trágico puede atreverse a enfrentarlo. La heroína sale de su vida para lograr una dudosa victoria sobre el destino atribuido. Como en las tragedias griegas, no hay acuerdo final entre los opositores, sino división y anarquía (GOLDHILL 1992: 114-115).

En las breves piezas leídas, se puede reconocer una simbiosis novedosa entre el coro clásico y el discurso femenino; el momento de inflexión, que detiene el correr de los acontecimientos para ponderarlos, aparece condensado por la mujer. Aunque la protagonista tiene perfil propio, su experiencia

no es singular; cuando la expone, no lanza una diatriba altanera ni dialéctica, sino que expresa lánguidamente una injusticia; el valor de su discurso es que puede hacerse colectivo y evocar posibilidades de convivencia pre-históricas. Así mismo proceden las heroínas paradigmáticas de la tragedia, quienes hablan por el conjunto y no por el individuo (LORAUX 1984: 75 y ss.)

Esa analogía con la función cauta y sensata de las intervenciones corales, se confirma con la advertencia presente en los coros acerca de la medida humana, que es troncal en la vida de la ciudad; la aparición de los dioses, las voces de los ancianos prudentes, intentan limitar la *hýbris*, recordando que hay un orden que vigila y sanciona los desafueros humanos. Los ejemplos de las mujeres simples del teatro de Garro, que se reúnen como suplicantes al pie del altar doméstico para reclamar visibilidad, remedan esa amonestación ante el desequilibrio causado por los poderes ensoberbecidos; en estas piezas, al igual que en los ejemplos griegos, lo femenino se construye como lo otro (LACHAUD 1991: 35 y ss), lo desconocido que se mueve en paralelo y amenaza la seguridad del mundo diseñado por el varón (MADRID 1999: 183).

La suspensión de la acción dramática en función de la interiorización de los hechos, ofrecida por las intervenciones femeninas, deja la comprensión del conflicto en las palabras de las heroínas. Como en los monólogos heroicos, las mujeres de Garro hablan en otro registro, relacionado con la supervivencia; la ambivalencia en el discurso, asociada a la disertación femenina en la tragedia (SCODEL 2000: 130), es una forma de manifestación de su interioridad, que no pretende persuadir hacia afuera y por eso brota con desorden y es interpretada como locura. Esas intervenciones extrovertidas, emocionales o ridículas son consideradas anti-políticas (HUMPHREYS 1983: 49).

Tanto en el ámbito de la representación clásica, donde la voz femenina no puede ser frontal, ni inmediatamente comprensible (IRIARTE 1990: 145-146), como en la sociedad de Garro, la mujer no debe tomar la iniciativa en el espacio público investida con un discurso racional, que es la forma propia de expresión del varón (MOSSMAN 2001: 374 y ss.). En cualquier caso, el discurso femenino, aún como apelación universal, contrasta con su fracaso existencial. La disrupción de la palabra femenina en territorio del *lógos* masculino —prioritario en la *pólis* y rector de la democracia— queda como figura para interpelar sobre la capacidad de diálogo y su consecuencia en la cesión del poder.

La autora, además, pronuncia una afirmación grave sobre la dimensión religiosa de su cultura. Así como las tragedias griegas, en manos de los diversos poetas, establecieron una definición de lo divino, de la medida que resguardan los dioses y de la importancia para la vida de la *pólis* (VERNANT 1984: 50), la mexicana expone el desamparo final de los dioses de su tradición. Si bien sus obras incorporan una concepción trascendente en sede cristiana, como marco ordenador de la sociedad —educación, nexos familiares, rituales— la configuración de su escatología escapa al contexto oficial. La cosmovisión de sus personajes —valga la afirmación también para su narrativa— está entrelazada y puesta en tensión por las creencias nativas de índole pagana, en las cuales prevalece la noción de tiempo cíclico, de porvenir clausurado y de obediencia a los poderes cósmicos. Esta cuestión, además de sugerir la insuficiencia de un proceso de inculturación, afecta las decisiones de los personajes, que confunden destino trascendente con supuestos ideológicos y se entregan con escasa resistencia.

Así, las mujeres quedan entronizadas como ejemplos de vida doméstica. En el mundo griego, es el *óikos*, la casa, porque se considera allí pertenece la naturaleza femenina; en el mundo cristiano, y en su modelo educativo legado al espacio laico, también son pilares del hogar familiar; pero, Garro advierte que, en su mismo altar, pueden ser victimizadas, cuando los buenos principios se ven profanados por intereses de poder. La concepción pragmática de la política y de la economía, que la autora muestra transversalmente en su literatura, desmorona toda idea de destino sobrenatural y, antes bien, expone la secularización de los ideales tradicionales. Bajo la condición de cautiva, las heroínas de Garro presentan especial semejanza con las víctimas de la guerra que inmortaliza Eurípides, especialmente en *Andrómaca* (427) *Hécuba* (425) y *las Troyanas* (415), obras en las que las mujeres libres se transforman en esclavas, en botín de poder, y en objetos de violencia sexual (CROALLY 1994: 102 y ss); al igual que todas ellas, salen de escena con su lamento fúnebre, en el cual reflexionan sobre su propia identidad.

Dentro de la abolición de una religiosidad integral, también queda cuestionada la noción de culpa trágica. En el teatro de Garro no se encuentra el origen de la culpa, a menos que se acepte la atribuida por posición social, género o raza. Cargar una culpa tampoco sirve a un proceso de purificación,

cuyo tránsito convertiría al portador de herido en sanador. Por el contrario, la culpa garriana es un estado que debe mantenerse inalterable porque sirve a quien domina para ejercer su poder; la culpa autopercibida —máximo logro de la violencia simbólica— implica la sumisión absoluta.

Conclusión

La recepción del teatro griego ofrece un modo de indagación de la realidad socio-cultural hispanoamericana; con variedad de estilo, marco compositivo y originalidad estética, promueve una reflexión rigurosa. En particular, confirma que el concepto de civilización se sostiene en postulados tan semejantes que anulan la progresión entre pasado y presente. El clamor enmarcado en las blancas columnas del mundo clásico reaparece en las tiznadas cocinas mexicanas.

Nos hemos propuesto para esta lectura determinar el valor de referencia de los motivos míticos trabajados por la tragedia para su proyección en la dramaturgia de Elena Garro, observar el giro que se produce desde el estatuto de origen hasta su reubicación, favoreciendo la ruptura del imaginario establecido convencionalmente y sugiriendo una mirada analítica y superadora como cauce social. Podemos comprobar que, así como la tragedia fijó motivos míticos, otorgándoles un perfil de referencia permanente, también los incorporó al contexto de acontecimientos propios; así mismo, las piezas de Garro sirven a la actualización mítica en sede histórica y, según nos dicen sus ejemplos, el teatro es trágico porque trágica es la historia.

Ambos corpus muestran postulados que, por debajo de los signos de progreso, presentan estructuras de barbarie. Garro despliega un mundo doméstico y social en que la mujer se comporta de forma incomprensible, porque externa su imaginación y su sentimiento con espontaneidad; su tipo de lógica no puede establecer un punto de contacto con el varón, que encarna la civilización oficial, el orden del estado y el sostén material. Mientras el varón tiene a la sociedad organizada —mundo de la *pólis*— y se comunica en códigos racionales —discurso en la asamblea— la mujer se ubica en asimetría, causa desconfianza y temor y debe ser contenida. Ambas sociedades de referencia, griega antigua y mexicana de mediados de siglo XX, tienen divididos los planos de acción en espacio público —*pólis*— y espacio privado —*óikos*—; cuando la mujer sale del espacio interior y lleva su queja al espacio político, rompiendo

su habitual sumisión, instaura la anarquía. La misma dicotomía con que aparecen los órdenes en las tragedias griegas, así como sus finales luctuosos, sin equilibrio posible, puede aplicarse para leer las obras de nuestra autora.

La dimensión trágica, en ambas épocas, se manifiesta porque las protagonistas encarnan valores positivos, ideas de hogar, maternidad, filiación, sororidad en sentido integral; en ningún caso confrontan dialécticamente reclamando espacios masculinos, sino que, por el contrario, defienden su esencia femenina transgredida por las conductas masculinas de imposición, silenciamiento, maltrato, violación. De ese modo, el varón evidencia su peligrosidad, y paradójicamente se convierte en motivo de disolución del orden social que debía proteger.

Las heroínas de Garro provienen de fronteras míticas, pero irrumpen en los acontecimientos con intención de cambiarlos, declarando la imposible convivencia con las hipocresías dominantes. Luego de cantar su agonía y de demoler simbólicamente el viejo mundo, entran en el seno de la muerte como único hogar posible. Testimonio y acción se unifican y se ofrecen como oportunidad para romper la determinación y pensar —soñar acaso— otra historia.

Bibliografía

- ALLAN, W. (2000), *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford, University Press.
- ALSINA, J. (1971), *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Barcelona, Labor.
- BELTRÁN FÉLIX, G. (2016), "Prólogo": E. GARRO (2016) *Novelas escogidas* (1981-1998). México, FCE, 9-22.
- BUNDGARD, A. (1995), "La semiótica de la culpa": A. LÓPEZ GONZÁLEZ (ed.) (1995), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas en el siglo XX*. México, Colegio de México, 129-148. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn0cm7.8>.
- CALABRESE, C. C. (2018), "Alegoría, mito y artes liberales en San Agustín De Ordine I. 8. 24": *Graeco-Latina Brunensia* 23(1) (2018) 21-34. Doi: 10.5817/GLB2018-1-2.
- CROALLY, N. T. (1994), *Euripidean polemic: the Trojan women and the function of tragedy*. Nueva York, Cambridge University Press.

- DALTON PALOMO, M. (1996), *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*. México, El Colegio de México.
- DE ROMILLY, J. (1997), *¿Por qué Grecia?* Madrid, Debate.
- DES BOUVRIE, S. (1990), *Women in Greek Tragedy*. Oslo, Norwegian University Press.
- EASTERLING, P. E. (1985), "Anachronism in Greek Tragedy": *JHS* 105 (1985) 1-10.
- ENCINAS REGUERO, M. Carmen (2019), "Vivir con honor o con honor morir. La reelaboración de una disyuntiva heroica en el Heracles de Eurípides": *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 21 (2019) 83-102.
- GALLO, M. (1995), "Entre el poder y la gloria: disyuntiva de la identidad femenina en *Los recuerdos del porvenir*": A. LÓPEZ GONZÁLEZ (1995). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas en el siglo XX*. Ed. México, Colegio de México, 149-160. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn0cm7.9>.
- GARRO VELÁZQUEZ, J. y SCHMIDHUBER DE LA MORA, G. (2016), "Prólogo": E. GARRO (2016). *Teatro completo*. Ed. y nota editorial de Álvaro ÁLVAREZ DELGADO. México, FCE, IX-XLIV.
- GARRO, E. (2016), *Teatro completo*. Pról. Jesús GARRO VELÁZQUEZ, Guillermo SCHMIDHUBER DE LA MORA. México, FCE.
- GOLDHILL, S. (1992), *Reading Greek Tragedy*. Cambridge, University Press.
- GOULD, J. P. (1980), "Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens": *JHS* 100 (1980) 38-59.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, L. E. (1992), "Elena Garro, maga de la palabra": L. E. GUTIÉRREZ DE VELASCO (1992), *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 23-26.
- GUTIÉRREZ DELGADO, R. (2019), "El origen del héroe: nacimiento, misión, necesidad": R. GUTIÉRREZ DELGADO (Coord.) (2019), *El renacer del mito. Héroe y mitologización en las narrativas*. Salamanca, Comunicación Social ediciones, 51-81.
- HUMPHREYS, S. C. (1983), *The Family, Women and Death, Comparative Studies*. London: Routledge & Kegan Paul.
- IRIARTE, A. (1990), *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Y. (1988), "Camino del ser y de la historia. La narrativa femenina en México": A. LÓPEZ GONZÁLEZ (ed.) (1988). *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto: Primer Coloquio Fronterizo: 22, 23 y*

- 24 de abril de 1987. Malagamba Ansótegui, A. y Urrutia, E. México, Colegio de México, 93-111. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn096j.14>
- JUNCO, E. & CALABRESE, C. (2019), "La condición órfica en la narración maravillosa: tres cuentos de Perrault": *Cédille*, 16 (2019) 295-312.
- KNAPP, B. (1990), "Recollections of Things to Come: Exiles from Happiness": *Confluencia* 2 (1990) 69-77.
- LACHAUD, M. (1991), "Nature et identité": F. NOUDELMANN (1991), *La Nature: de l'identité à la liberté*. París, Ed. S. T. H., 31-46.
- LEFKOWITZ, M. R. (2007), *Women in Greek Myth*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- LESKY, A. (1973), *La tragedia griega*. Barcelona, Labor.
- LORAUX, N. (1984), *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyen neté et la división des sexes*. París: Éditions La Découverte.
- MADRID, M. (1999), *La misoginia en Grecia*. Madrid, Cátedra.
- MCCLURE, L. (1999), *Spoken like a woman. Speech and gender in athenian drama*. Princeton, University Press.
- MILLS, S. (1997), *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*. Oxford, University Press.
- MORENO, L. (2019), "Las mujeres de Ixtepec": E. GARRO (2019). *Los recuerdos del porvenir*. México, Alfaguara, 327-334.
- MOSSMAN, J. (2001), "Women's speech in greek tragedy: the case of Electra and Clytemnestra in Euripides' Electra": *CQ* 51 (2) (2001) 374-384.
- MURNAGHAN, S. (2005), "Women in Greek Tragedy": R. BUSHNELL (2005), *A Companion to Tragedy*. Oxford-Malden, Blackwell Publishing, 234-250.
- NANCY, C. (1984), "Euripide et le parti des femmes": *QUCC* 17 (1984) 111-136.
- POMEROY, S. (1990), *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid, Akal.
- PRADO, G. (1992), "En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro": G. PRADO (1992), *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*. México, Instituto Nacional de las Bellas Artes, 49-53.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1972), *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Barcelona, Planeta.
- ROSAS LOPÁTEGUI, P. (2008), "La magia innovadora en la obra de Elena Garro": *Casa del Tiempo* 49 (2008) Cariátide, México. 41-46. Disponible en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiempo_eIV_num10_41_46.pdf.
- SCHLESINGER, A. C. (1963), *Boundaries of Dionysus. Athenian Foundations for the Theory of Tragedy*. Cambridge, Harvard University Press.

- SCODEL, R. (2000), "Verbal Performance and Euripidean Rhetoric": M. CROPP & K. LEE & D. SANSONE (eds.) (2000), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign, Sities Publishing, 129-144.
- SEGAL, C. (1986), *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*. Ithaca & Londres, Cornell University Press.
- SNELL, B. (1994), *La découverte de l'esprit. La genese de la pensée européenne chez les Grecs*. Combas, Editions de l'Éclat.
- STEINER, G. (1991), *La muerte de la tragedia*. Caracas, Monteávila.
- VERNANT, J. P. (1984), *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires, Eudeba.
- ZEITLIN, F. I. (1984), "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the Oresteia": J. PERADOTTO J. & J. SULLIVAN (1984), *Women in the Ancient World, The Arethusa Papers*. Albany, State University of New York Press, 159-194.
- ZWEIG, B. (1993), "The Primal Mind: Using Native American Models for the Study of Women in Ancient Greece": N. S. RABINOWITZ & A. RICHLIN (1993), *Feminist Theory and the Classics*. Nueva York, Routledge, 145-180.

.....

Resumo: Partimos da tragédia grega como género que assume e fixa os grandes mitos da tradição para estabelecer a intertextualidade com os dramas de Elena Garro; o paradigma trágico é aplicado para expor a visão das mulheres no seu tempo e espaço. O autor utiliza a atemporalidade do mito para atualizar as noções de destino, morte e culpa a fim de demonstrar sua validade. O modelo trágico delimita a interpretação histórica num quadro determinístico; a autora postula uma visão pessimista da condição feminina que considera imóvel apesar da suposta evolução das culturas. O processo examina as causas para induzir críticas.

Palavras-chave: Tragédia grega; Elena Garro; mito; receção; crítica social; género.

Resumen: Partimos de la tragedia griega como género que asume y fija los grandes mitos de la tradición para establecer la intertextualidad con dramas de Elena Garro; se aplica el paradigma trágico para exponer la visión de la mujer en su tiempo y espacio. La autora emplea la atemporalidad del mito para actualizar las nociones de destino, muerte y culpa en orden a evidenciar su vigencia. El modelo trágico delimita la interpretación histórica en un marco determinista; la autora postula una visión pesimista de la condición femenina que considera inmóvil a pesar de la supuesta evolución de las culturas. El proceso examina las causas para inducir a la crítica.

Palabras clave: Tragedia griega; Elena Garro; mito; recepción; crítica social; género.

Résumé : Nous partons de la tragédie grecque comme genre qui assume et fixe les grands mythes de la tradition pour établir l'intertextualité dans les drames d'Elena Garro ; le paradigme tragique est appliqué pour exposer la vision des femmes dans leur temps et leur espace. L'auteur utilise l'intemporalité du mythe pour actualiser les notions de destin, mort et culpabilité afin d'en montrer la validité. Le modèle tragique délimite l'interprétation historique dans un cadre déterministe ; l'auteure présente une vision pessimiste de la condition féminine qu'elle considère immobile malgré l'évolution supposée des cultures. Le processus examine les causes pour en induire une dimension critique.

Mots-clés : Tragédie grecque ; Elena Garro ; mythe ; réception ; critique sociale ; genre.