



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**



# **T E S I S**

**La conformación de la identidad violentada del sujeto lírico en poemas de  
“Horror y angustia en la celda del matrimonio” de Elena Garro**

Que para obtener el título de:

**Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas**

Presenta:

**Marja Clarissa López Tello Corona**

Asesora:

**L.L.L. Annesy del Rosario Pérez Echeverría**

**Toluca, Estado de México, julio de 2022.**

## Índice

Introducción .....	2
Capítulo I. Las imágenes poéticas de Elena desmembrada y enterrada .....	11
1.1 La poesía de Elena Garro desde la ensoñación poética .....	11
1.2 Primera manifestación del cautiverio: el cuerpo denuncia la violencia .....	14
1.3 La imagen poética de Elena vuelta túmulo de tierra .....	33
Capítulo II. La imagen poética de Elena cautiva en la celda matrimonial .....	40
2.1 El sujeto lírico desde el cautiverio de la madrepasa y el hogar se torna siniestro .....	40
2.2 Segunda manifestación del cautiverio: el hogar inhóspito .....	44
2.3 La imagen poética del sujeto opresor en el matrimonio .....	58
2.4 La perpetuidad del cautiverio: el mito de la expulsión de Adán y Eva .....	70
Capítulo III. La imagen poética de Elena violentada en el matrimonio .....	79
3.1 Fundamentos de la conyugalidad tradicional .....	80
3.2 Tercera manifestación del cautiverio: la imagen poética del odio multiforme .....	82
3.3 Última manifestación de la violencia: la imagen poética de Elena como la mujer-niña sin madre .....	94
Conclusiones .....	102
Referencias .....	111
Anexo: poemas .....	115

## Introducción

Elena Garro (1916-1998) es una de las escritoras más reconocidas de la literatura mexicana, así como de la universal del siglo XX. Destacó principalmente por su obra periodística, su dramaturgia, sus narraciones y guiones, sin embargo, no se había dado a conocer su lírica hasta hace poco. *Cristales de tiempo. Poemas inéditos de Elena Garro* reúne en 2016, centenario de su nacimiento, la poesía oculta de la célebre autora. Este poemario compila los versos que Garro entregó a Patricia Rosas Lopátegui, quien más tarde firmó un contrato para su publicación con Helena Paz Garro (1939-2014), hija de la autora y del escritor Octavio Paz.

La mayoría de los poemas reunidos en *Cristales de tiempo* no están fechados, pero se encuentran ordenados por Rosas Lopátegui en cinco secciones de acuerdo con su temática: “La infancia en la memoria”, “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, “A mi sustituta en el tiempo”, “Bioy, tú me diste una tan buena lección que yo ya no puedo enamorarme de nadie, ni siquiera de Bioy”, y “La poética del exilio”. Es decir, esta estructura corresponde únicamente a lo dispuesto por la recopiladora. Por lo anterior, cabe puntualizar que el presente análisis ofrece una interpretación basada en la organización del libro publicado por la Universidad Autónoma de Nuevo León (Visión 2020 UANL) en torno a la conyugalidad insana, tema que resalta sobre esta breve muestra poética de la literatura garriana, pero no el único, por lo que esta producción literaria podría abordarse desde otros enfoques.

El trabajo que aquí se presenta es uno de los primeros que pretende ofrecer una lectura de siete poemas seleccionados de la segunda sección de *Cristales de tiempo*. De tal forma, se atiende a un ejercicio importante de reconocimiento de una de las voces femeninas más destacadas del país. Se estructuró en tres capítulos para comprobar las dos hipótesis planteadas: la primera establece la conformación de la identidad femenina violentada del sujeto lírico a través de los rasgos que sobresalen en las imágenes de Elena desmembrada, enterrada, cautiva y huérfana, descritas en los siete poemas; la segunda propuso que la sección “Horror y angustia en la celda del matrimonio” se constituye como un espacio de denuncia femenina importante respecto de las condiciones de opresión en las que sobrevive Elena, a guisa de presa, tales como la falta de autonomía, la carencia de

derechos humanos, la frustración, el abatimiento, la nostalgia, la tristeza, la indefensión, el abandono, el odio y, sobre todo, la infelicidad en la unión conyugal fundamentada tradicionalmente en los valores y preceptos patriarcales.

El primer capítulo tiene como objetivo evaluar las imágenes poéticas de Elena desmembrada y enterrada como las primeras manifestaciones de la violencia en la unión conyugal en “El llano de huizaches” y “Mi cabeza cuarteada”, desde la ensoñación poética, según Gaston Bachelard —para analizar cómo ciertas imágenes que parecieran salidas de una pesadilla tornan en material poético—, así como de los enfoques teóricos de Marcela Lagarde respecto del *cautiverio de la madresposa*.

El segundo capítulo analiza la habitación conyugal como celda inhóspita y peligrosa, a partir de las imágenes poéticas de Elena cautiva y del sujeto opresor en “Soledad”, “O.” y “Tu voz”, retomando la línea de Lagarde y sumando el concepto de *lo familiar vuelto siniestro* de Sigmund Freud. Por último, el tercero establece el odio como el único fruto de la relación entre los cónyuges, así como la imposibilidad para liberarse del aprisionamiento a partir las imágenes poéticas de la aversión multiforme y de Elena huérfana en “Hoy ármese mi mano” y “Mamá, ¿qué no me oyes?”, desde los fundamentos de la conyugalidad tradicional de Lagarde y el concepto *mujer como niña sin madre* de Franca Basaglia.

La estructura referida se orientó por el objetivo general definido al inicio de la investigación: reconocer la labor poética de Elena Garro en “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, segunda sección de *Cristales de tiempo*, al tratar la violencia doméstica como eje creativo. Antes, es necesario mencionar el mérito literario de Elena Garro, es decir, destacar su trascendencia en las letras no solo mexicanas, sino universales: “Elena Garro es, sin lugar a dudas, la escritora mexicana más escritora del siglo XX. Nacida en 1916 y no en 1920, como se creyó durante mucho tiempo” (Carballo, 1998, p. 4). Formó parte de la generación de autores nacidos entre las décadas del diez y del veinte, como Amparo Dávila, Griselda Álvarez, Dolores Castro, Enriqueta Ochoa, Rubén Bonifaz Nuño, entre otros, cuya vigencia en la literatura mexicana resulta innegable.

Como persona fue muy controvertida, tanto política como literariamente, por dos factores decisivos: el primero es haber estado casada con Octavio Paz durante muchos años. El segundo, su supuesta injerencia sospechosa, todavía no aclarada, en el movimiento del

68, por ello, fue perseguida tras las acusaciones de haber estado al servicio de la CIA, del Estado mexicano, o contra este, y de traicionar a los intelectuales involucrados en aquel momento (Prado, 2006, p. 11).

Tras su separación matrimonial y salida de México permaneció sin publicar algún texto desde 1967 hasta 1980. De ahí que su obra pueda dividirse en dos periodos: el primero anterior a su exilio, durante su matrimonio con Paz, en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, cuando radicaba en París, Japón y México; el segundo durante su autoexilio de los setenta a los noventa en España y la capital francesa (en 1993 volvió a México) hasta su muerte. En este sentido, Carballo divide la obra de la escritora mexicana en distintas etapas:

La primera está constituida por *Un hogar sólido*, *Los recuerdos de porvenir*, *La semana de colores*, *Andamos huyendo Lola* y *Testimonios sobre Mariana*, que son la parte excelente de su bibliografía. La segunda contiene títulos como *La casa junto al río*, *Reencuentro de personajes*, *Un traje rojo para un duelo*, *La vida empieza a las tres* y otros que son perfectamente olvidables porque son libros que pudo haber hecho una escritora de segunda categoría. Esto se debe a que Elena tenía un baúl donde amontonaba las obras que iba escribiendo y que no se preocupaba por publicar; entonces, cuando tenía carencias de dinero, cosa muy frecuente, sacaba un libro y lo entregaba a la imprenta pero ya no se ocupaba en corregir (1998, p. 4).

De ahí que se recuperaran los manuscritos de su obra poética de entre los rincones más profundos de aquel baúl. Por lo anterior, “aunque Elena murió en 1998, para la literatura murió algún tiempo antes. Ya no escribía” (Carballo, 1998, p. 4), pero, de acuerdo con el crítico literario, el único libro interesante que Garro publicó en la década de los noventa es *España 1937*, que constituye el principio de sus memorias, en particular del viaje con Octavio Paz al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura:

Hace extraordinarios retratos de Silvestre Revueltas, José Mancisidor, David Alfaro Siqueiros y del propio Octavio Paz que, como de costumbre, en el recuerdo de Elena, queda muy mal parado. Cuenta el episodio acerca de un bombardeo que sufren cuando van en un coche rumbo al frente de batalla. El coche se detiene, porque lo están bombardeando desde el aire, y cada quien trata de salvarse. Octavio y Elena ya estaban casados, pero Octavio sale corriendo a esconderse entre los matorrales y se olvida de Elena. Esto lo cuenta con mucha ironía (Carballo, 1998, p. 5).

La obra de Elena Garro es extensa y variada. La autora contribuyó al teatro mexicano con obras breves situadas, para Jozef (2005), en la época posterior a la vanguardia; sin

embargo, lo más representativo es su narrativa, en la que resaltan elementos mágicos, tintes poéticos, trazos surrealistas y preocupaciones políticas, lo que hace difícil clasificarla: “ningún membrete describe adecuadamente su imaginación” (Oviedo, 2012, p. 255).

Como cuentista creó piezas magistrales como “La culpa es de los tlaxcaltecas” en la que desarrolla una historia que transcurre en dos momentos: durante la conquista de Tenochtitlán y en el siglo XX. En este cuento se juega con el tiempo y “se narran dos historias de amor que son las historias eternas de amor de Elena Garro: la figura femenina que es ella, y los galanes entre los cuales se adivina a Octavio Paz, así como el amor ideal que siempre añoró tener” (Carballo, 1998, p. 5), tópicos recuperados por la pluma de Garro en su poesía. Así como el antes mencionado, en *La semana de colores* se recopilan algunos de los cuentos más destacados de la literatura moderna mexicana:

Ahí están, con un tratamiento magistral, la visión de la infancia, los juegos, las emociones, los descubrimientos, todas las cosas maravillosas de la infancia que Elena Garro nos descubre con una prosa excepcional, con ese realismo mágico que también está en sus mejores novelas y en sus obras de teatro y que la caracteriza de manera fundamental (Carballo, 1998, p. 5).

En los años noventa Elena ubicó su literatura fuera del realismo mágico, apuntó que únicamente se trataba de realismo, ya que retrató lo que vio y vivió en su niñez. Sin embargo, la adscripción a este movimiento literario del siglo XX en Latinoamérica se basa en que “la obra ‘en cualquier país del mundo’ destacará ‘los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real’” (Menton, citado en Sánchez, Ponce y Medina, 2015, p. 2). Es decir, su característica principal es mostrar lo irreal como cotidiano, por tanto, los elementos mágicos se encuentran presentes al tiempo que se retrata la sociedad sobre la que se escribe e, incluso, se realiza una crítica.

Carballo coincide en ubicar la obra garriana dentro de este movimiento en el que también incursionaron autores como María Luisa Bombal, Isabel Allende, Laura Esquivel, Gabriel García Márquez: “lo mejor de la obra de Elena, y por lo cual está ya en las historias de la literatura, tiene que ver con ese realismo mágico que manejó con asombrosa maestría, con extraordinaria facilidad y con una verosimilitud digna de los mejores escritores” (1998, p. 6). Tal afirmación surge de la lectura de *Los recuerdos del porvenir*, considerada por Oviedo como “una expresión temprana del realismo mágico” (2012, p. 255), es decir, inaugural en México. La novela narra la visión del pueblo ante la violenta época de la

Guerra cristera, enlaza lo real con lo irreal y el recuerdo privado con el acontecer público. La novela inicia con un notable temple poético:

Aquí estoy sentado sobre esta piedra aparente. Solo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va por el agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta de polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga (Garro, 1999, p. 11).

Tiempo y memoria circular son tópicos constantes en la novela y en la muestra seleccionada de la obra poética de Garro. En el ejemplo antes citado el carácter circular permite que los recuerdos provengan de un tiempo venidero o de un momento ya acaecido, indistintamente. En esta línea, en “El llano de huizaches”, poema que será analizado en el primer capítulo, el nombre hace al sujeto lírico ir y venir entre pasado y futuro atendiendo a un ejercicio de remembranza y búsqueda de la identidad. Al manejo de estos temas que la escritora mexicana retoma en su poesía, se suma la organización y estructuración que la ha caracterizado.

Históricamente, la producción de Elena Garro está influenciada por las vanguardias literarias del siglo XX. Jozef menciona que el arte de vanguardia se describe con el concepto *obra abierta* de Umberto Eco, quien concibe una obra de arte como:

[...] un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido (1992, p. 33).

Sin embargo, la experiencia del lector está determinada por el contexto y el bagaje cultural adquirido. Por ello, “en el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma” (Eco, 1992, p. 33). En este sentido, la obra se convierte en un hecho que se interpreta y reinterpreta, que se actualiza, en la medida en que es leída y analizada:

Cualquier obra de arte, aunque no se entregue materialmente incompleta, exige una respuesta libre e inventiva, si no por otra razón, sí por la de que no puede ser

realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo. (Eco, 1992, p. 33).

Bajo esta premisa, se conciben las obras contemporáneas: producciones literarias que juegan con la estructuración y cuyo propósito es ofrecer más de una lectura. Así, la obra de arte no se reduce a la expresión de un concepto lógico: es el resultado de una organización especial de elementos expresivos, de tal modo que cualquier cambio en la relación altera el sentido; la pluralidad de significados es mayor y el autor alcanza sus objetivos a partir de la alteración de las estructuras, de los géneros y de los lenguajes (Jozef, 2005). Garro retoma en su poesía esta ruptura con las formas tradicionales para jugar a nivel estructural con los encabalgamientos, la ausencia de signos de puntuación, la relación significado y significante para expresar sueños, sentimientos y emociones en su obra, especialmente en esta muestra seleccionada de su poesía.

Jozef menciona que “la obra artística es una forma continua de construcción del ser humano contemporáneo [es así que] la poesía de la vanguardia presenta libertad métrica, el irracionalismo y la posibilidad de un lenguaje vulgar” (2005, p. 179). De esta manera, a guisa de *collage*, la selección de los poemas de “Horror y angustia en la celda del matrimonio” permite ver la creación de un microcosmos poético poblado de imágenes que parecieran evocadas de las pesadillas más aterradoras, pero estructuradas en un mensaje poético.

El arte de vanguardia inicia el proceso de crítica a toda la experiencia poética anterior, sobre todo al esquema lógico del discurso y las trabas formales del poema. Como menciona Bustamante: Elena juega con la poesía “[haciendo] la letanía de los desamparados, incluyéndose a ella misma y a Helena Paz; escribe para entender el mundo que las crea, [...] utiliza imágenes, sinestesias y metáforas que dan cuenta del mundo al revés del cual construye su universo creador y su mirada sobre la humanidad” (citado en Rosas, 2016, p. 41).

Por otro lado, Cornejo define la literatura hispanoamericana como “una totalidad contradictoria, marcada por la heterogeneidad” (citado en Mattalía, 2008, p. 147), es decir, por rasgos distintos que imposibilitan una clasificación esquemática de las obras. Este concepto puede acercarse a la problemática de la historia de la literatura de las mujeres, ya que admite corpus textuales de enorme diversidad formal, temática, lingüística e ideológica

que hacen necesarias nuevas formas de organización de las literaturas (Mattalía, 2008). Tal es el caso de la selección poética de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, escrita en la década de los 50, que históricamente se encuentra posterior a las vanguardias pero no se apega a un movimiento literario en concreto.

“La literatura escrita por mujeres rebasa las clasificaciones y periodizaciones que dan prioridad a una historia literaria lineal, organizadas por cesuras epocales, movimientos estéticos o generacionales” (Mattalía, 2008, p. 147), de ahí que la dificultad de su integración en corpus cerrados o clasificaciones lleve a presentar a las autoras como individualidades aisladas o acopladas a movimientos canónicos. En ese marco, se señalarán los temas centrales y algunos puntos de encuentro con el contexto histórico en el que surgen los poemas de “Horror y angustia en la celda del matrimonio” para valorar la selección poética de Elena Garro como una muestra de literatura femenina destacada.

Sobre el torbellino modernizador del siglo XX, se presentan las imágenes de la mujer moderna en Latinoamérica: empleada del hogar, ama de casa, maestra, oficinista, secretaria, obrera. Las mujeres abandonan el recinto interior de la casa decimonónica para tener un acceso paulatino al trabajo y la educación, lo que favorece su inmersión en los ámbitos público, educativo e intelectual. Trabajosamente, pasan a ser sujetos sociales. Dice al respecto Masiello:

[...] además de ser objeto de estudio, la mujer se vuelve sujeto activo y productora de su propio discurso. En el contexto hispanoamericano, esta productividad trae consecuencias de especial importancia, pues la escritura femenina amplía las posibilidades estructurales de la novela y pone énfasis en la identidad de la mujer como respuesta a la narrativa masculina vigente (citada en Mattalía, 2008, p. 149).

Con las escritoras de transición, la literatura de las mujeres comienza a tener más difusión en México donde la escritura hecha por ellas resulta más relevante por su cantidad y calidad. Nombres como Josefina Vicens, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Elena Garro, Amparo Dávila, Pita Amor, entre otras, resaltan por lo novedoso de sus páginas: escriben para las mujeres mismas.

Se ha considerado la literatura de Garro como difusa y carente de unidad estructural (Menton, 2002, p. 149); sin embargo, este planteamiento resulta deficiente, puesto que en el presente análisis se observa como la estructuración de los poemas de esta muestra literaria, en sintonía con las temáticas que aborda, reflejan el dolor, la desesperación y el miedo

femeninos; en ese sentido la forma expresa lo que el fondo trata. Asimismo, siguiendo la línea de Eco, la pluralidad de significados de cada poema abre una pauta importante para ofrecer más lecturas a los versos de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, además de la que se ofrece en el presente trabajo, misma que se ciñe a la organización de la compiladora y la editorial.

Como se perfiló al inicio, el objeto de estudio se constituye por los poemas seleccionados de la segunda sección de *Cristales de tiempo. Poemas inéditos de Elena Garro* que, si bien comparte similitudes con su narrativa, anclada al realismo mágico, merece el mismo reconocimiento por ser una muestra de las pasiones, los duelos, las tristezas y las heridas femeninas, a través de la violencia doméstica como eje rector — propuesto en la organización y título ofrecidos por Rosas Lopátegui— y que coincide en gran medida con la época vanguardista en cuanto a la libertad en las estructuras.

En particular, de “Horror y angustia en la celda del matrimonio” se seleccionaron los poemas “El llano de huizaches”, “Mi cabeza cuarteada”, “Soledad”, “Tu voz”, “Mamá, ¿qué no me oyes?”, “Hoy ármese mi mano” y “O.”, de los cuales solo los dos últimos incluyen las fechas de su escritura: en 1949 y 1955, respectivamente, del resto no se especifica cuándo fueron escritos. Aun con estos datos, se puede intuir que toda la sección es parte del primer periodo de la escritura garricana, es decir, en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, cuando radica en París, Japón y México.

Antes de adentrarse a la lectura, se puede entender que la poesía recopilada en “Horror y angustia...” atiende a un ejercicio de reflexión respecto de la experiencia en el matrimonio. Sin embargo, sin ánimos de interpretar los poemas o enlazarlos directamente con el enlace matrimonial entre la autora y Octavio Paz, lo que se pretende únicamente al recapitular algunos datos biográficos es ubicar la obra seleccionada dentro de un marco de tiempo que sienta los antecedentes al origen de los versos y que, igualmente, es determinante para mantenerlos sin publicar. Cabe hacer un paréntesis para señalar que, como un fin de la poesía, el mayor mérito de los poemas es convertirse en un canto de denuncia para las mujeres que viven situaciones de violencia en el matrimonio; más allá de una muestra aislada, se configura como una obra de reflexión tanto para mujeres como hombre respecto de la unión matrimonial.

De manera general, se afirma que la muestra seleccionada de la poesía de Elena Garro recopila temas como el tiempo circular, la memoria y el amor ideal abordados en su obra, pero desde una visión más íntima. Se habla de una literatura contemporánea que se mueve en la estructura abierta tanto en su producción como en la multiplicidad de interpretaciones. La lectura de sus poemas permite discutir respecto de problemáticas como la violencia, el clasismo, la desesperanza, la soledad y la infelicidad. En particular, “Horror y angustia en la celda del matrimonio” ahonda en la experiencia femenina dentro del recinto matrimonial bajo el yugo del esposo patriarcal. De acuerdo con Carballo, Octavio Paz “queda muy mal parado” (1998, p. 5) en los recuerdos de Elena, sin embargo, las alusiones o indicios a los nombres de ambos no fungirán como una guía de lectura de los poemas, puesto que, como se verá, Elena y O. representan tanto el dolor, la angustia y el miedo como el poder y la violencia de dos sujetos que se relacionan en la conyugalidad tradicional e históricamente anclada a la sociedad patriarcal.

Por lo anterior, es necesario mencionar que se utilizarán los términos *sujeto lírico*, *voz poética*, *voz enunciativa* y *Elena* para aludir a la fémina que detalla su posición dentro de la relación matrimonial; asimismo, en el caso del varón se emplearán *O.*, *Rey Midas de la nieve*, *enemigo* y *sujeto opresor*. Además, para recuperar algunos datos biográficos, tales como las fechas en las que se escribieron los poemas o ciertos temas empleados en la obra artística de la autora, que coincidan con el universo poético visto en los textos seleccionados, se referirá a la escritora directamente con su nombre completo o únicamente con su apellido: Elena Garro.

Para recapitular, esta nueva óptica de análisis de la obra de Garro se une a las muchas otras que hacen hincapié en el tiempo circular, la memoria, la fantasía, el mundo onírico, la delgada línea entre la vida y la muerte, el anhelo del pasado y la niñez, así como la libertad creativa para estructurar textos abiertos, para aportar nuevos puntos de encuentro entre ellas, pero, además con un propósito especial: denunciar lo que acontece detrás de la puerta, donde se manifiesta el lado monstruoso de la unión conyugal. La importancia central del trabajo reside en abrir paso a nuevas interpretaciones en torno *Cristales de tiempo* para establecer discusiones y seguir en la línea de investigación de las poetisas mexicanas.

## Capítulo I. Las imágenes poéticas de Elena desmembrada y enterrada

En el presente capítulo se analizarán los poemas “El llano de huizaches” y “Mi cabeza cuarteada” como muestras importantes de una poética que denuncia —desde el cuerpo femenino que se trasforma, muta, duele y padece las angustias, penas, tristezas, desalientos y desesperanzas— la violencia acaecida en la habitación conyugal. La voz poética de Elena adentra al lector en un microcosmos terrorífico que alberga imágenes sobrias, tétricas y melancólicas como el desmembramiento e intento de reconstrucción de la corporeidad, así como del entierro en vida.

Para comenzar el análisis y dar un sentido a las manifestaciones que parecieran salidas de una pesadilla en “El llano de huizaches”, así como del resto de los poemas seleccionados, se recuperará el concepto *ensoñación poética* de Gaston Bachelard como una pauta importante para entender cómo a partir de ciertas imágenes se construyen textos líricos con recursos estilísticos destacables que hacen de las palabras un conjunto articulado que denuncia las tristezas, las decepciones, el desamparo, la desesperanza, la soledad, así como el miedo y la angustia hacia el otro.

### 1.1 La poesía de Elena Garro desde la ensoñación poética

Al considerar la poesía como “la cúspide de una inspiración que nos entrega la palabra nueva” (Bachelard, 2014, p. 21), cabe la pregunta ¿de qué manera la biografía de la poeta, de su controversial pasado, puede servir para hacer el análisis de su obra? Bachelard responde: “algunas ensoñaciones poéticas son hipótesis de vidas que amplían la nuestra poniéndonos en confianza dentro del universo” (2014, p. 21); es decir, a partir de la lectura de la sección, se atiende a un proceso de reflexión de las agonías retratadas en coordinación con la experiencia de vida del lector, respondiendo al carácter catártico de la poesía.

Resulta complicada la unión entre biografía y texto, incluso en ocasiones innecesaria, ya que “en sí misma, por sí misma, ¿la obra no ha dominado la vida?” (Bachelard, 2014, p. 23). Sin embargo, es importante no soslayar el contexto del que nació la obra poética, en particular para el presente análisis se alude a fechas o acontecimientos destacados en la vida de Elena Garro, pero no con la intención de buscar en estos datos una traducción de su poesía, sino, únicamente, como parámetros para medir “¿cómo [una

mujer] puede, a pesar de la vida, volverse poeta?” (Bachelard, 2014, p. 23). Debido a que en “Horror y angustia en la celda del matrimonio” se alude constantemente a la prohibición de la escritura artística, pero en un tiempo que destaca por la incursión femenina en ámbitos sociales, laborales y culturales. Lo anterior habla de una contradicción, incluso una censura de los temas que la lírica de Garro trata, ya que como se mencionó: sus versos no fueron publicados sino hasta 66 años después, aproximadamente.

Robles menciona que “la expresión poética de Elena no establece fronteras entre vigilia y sueño: [tanto] lo real [como] la pesadilla, subsisten en territorio fantástico” (1989, p. 132). Pero hablar de sueño y ensoñación tiene cierta dificultad; Borges refiere que “no podemos examinar los sueños directamente; podemos hablar de la memoria de los sueños. Y posiblemente la memoria de los sueños no se corresponda directamente con los sueños” (2001, p. 13). Es decir, cuando contamos un sueño damos narrativa a lo que por sí mismo son imágenes simultáneas: en términos de este autor, fabulamos el sueño; en ocasiones “la rareza del sueño puede ser tal que parezca que otro viene a soñar en nosotros. Un sueño me visitó” (Bachelard, 2014, p. 25).

Después, con el sueño creamos relatos, historias, poemas, aventuras fuera de este mundo. Cuando el sujeto lírico expresa “¿mi nombre, gritado así, a los cuatro vientos, / de noche, en el llano de la muerte?” (Garro, 2016, p. 110), traslada al lector a una dimensión nocturna, sombría, equiparando, por sus características, al huizache con la muerte. ¿Por qué surge este símil? Porque es un árbol que crece en zonas áridas, resistente a sequías, de rápido desarrollo y se ancla fuertemente a la tierra; sobre todo, resalta por las espinas que forran su ramaje, por lo que se puede decir que es la representación del agente que violenta el cuerpo femenino.

Hay que resaltar que “a cada [ser humano] le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano” (Borges, 2001, p. 14). Ante esta atmósfera nocturna, el sujeto lírico se abre paso a un momento de reflexión respecto de la violencia que se manifiesta en su cuerpo desmembrado. Estará en busca de sí misma, llamándose por su nombre, localizando sus pedazos para reconstruir su identidad a través de la rememoración de un pasado infantil con la esperanza de encontrarse en un futuro.

Según Bachelard “no hay ninguna relación entre el sujeto que narra y el sujeto que ha soñado” (2014, p. 26), puesto que el análisis considera el manejo de la palabra como una labor propia de la ensoñación diurna. Por lo que, “en vez de buscar el sueño de la ensoñación, se buscaría la ensoñación en el sueño” (Bachelard, 2014, p. 26); es decir, aquella que da el mundo de los mundos: “la ensoñación poética es una ensoñación cósmica” (Bachelard, 2014, p. 28). En concreto se refiere a la inspiración evocada por la experiencia onírica, ya que a partir de ella se origina una obra artística: relatos, cuentos, poemas... Bajo esta premisa, las imágenes poéticas que Garro presenta en esta muestra literaria transportan al lector a territorios de pesadilla y, al mismo tiempo, a través de un lenguaje literario, articulado y estructurado en textos líricos, crea un microcosmos artístico.

Se establece entonces una diferenciación entre la poeta, la persona física y algunas consideraciones sobre su vida, y el sujeto lírico —voz que canta en el mundo que ha creado— para así adentrarse en la ensoñación cósmica que Bachelard nombra como “un fenómeno de la soledad, un fenómeno que tiene su raíz en el alma del soñador” (2014, p. 29), es decir aquella inspiración que da origen a la obra artística que el autor configura y el lector disfruta. De aquí en adelante se hablará de *sujeto lírico*, *yo poético* y *Elena*, nombrada a sí misma desde el primer poema, como la *voz lírica* que adentra al lector en su cosmos nocturno, solitario, violentado, en el que hará un recorrido para reencontrarse.

En medio de la situación de soledad soñadora, las estrofas son cuadros que retratan tópicos como la privación de los sentidos, la añoranza de la niñez, la maternidad, los estereotipos de lo masculino y femenino tradicional, entre otros. Todo ello a través de imágenes poéticas surreales, que parecen producto de la escritura automática, es decir, traídas directo del sueño; sin embargo, “el sueño queda sobrecargado por las pasiones mal vividas en la vida del día” (Bachelard, 2014, p. 30), de tal manera que se diferencia de la ensoñación porque la soledad en el sueño tiene cierta hostilidad que deja ajena al sujeto lírico.

De manera general, los poemas que serán tratados en el presente trabajo se retoman como parte de una poesía proveniente de la ensoñación como estado del alma. Es en este recinto creativo donde la soledad puede ser capaz de alcanzar la paz de la melancolía para los recuerdos tristes. Por tanto, se entiende la ensoñación poética como un estado que permite escapar del tiempo y de la sociedad para situar a la autora en su mundo donde

ejerce la escritura poética: “con el universo poético del poeta se nos entrega toda su alma” (Bachelard, 2014, p. 30).

## 1.2 Primera manifestación del cautiverio: el cuerpo denuncia la violencia

La autora encuentra una forma de expresar sus ideas, pasiones e inquietudes a través de la escritura poética. La voz lírica se representa como una mujer en conflicto y en búsqueda constante, para ello utiliza recursos líricos que determinan la cadencia de la lectura, ya que “El llano de huizaches” se lee como una letanía que en momentos fluye con velocidad y en otros se corta la voz. El primero es el ritmo, “el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno” (Beristáin, 1985, p. 429); afecta al nivel fónico/fonológico de la lengua y, a su vez, incide en los niveles morfosintáctico, léxico/semántico y lógico. Sin embargo, el verso puede prescindir de las unidades métrica y sintáctica, enfocándose únicamente en el primer nivel al que le corresponde el ritmo a través de la rima. Cuando esto sucede, las líneas versales varían de extensión y dan origen al verso libre.

En “El llano de huizaches” (Garro, 2016), como en el resto de los poemas que se analizan de la sección “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, se atiende a un poema en verso libre. La primera estrofa presenta rima asonante —parcial, vocálica o semirrima— que se da entre las vocales de las palabras que cierran las líneas versales:

¡Elena! (v1)  
Oigo mi nombre, me busco. (v2)  
¿Sólo esta oreja queda? (v3)  
¿Ésta que oye mi nombre en un llano de huizaches? (v4)  
¿Mi nombre, gritado así, a los cuatro vientos, (v5)  
De noche, en el llano de la muerte? (v6)

El v1 tiene similitud con las vocales *e*, *a* de *queda* (v3), por tanto, se puede entender el llamado inicial del poema desde dos perspectivas: la primera, como una pregunta retórica que el sujeto lírico hace al lector, como incitando a adentrarse en la atmósfera y observar las partes que la conforman. Por otro lado, la segunda correspondería a una cuestión que el sujeto lírico se hace a sí misma: “¡Elena!/ ¿Sólo esta oreja queda?”

Cabe destacar que el orden sintáctico del v3 constituye un elemento importante para la lectura: presenta un hipérbaton, “una figura de construcción que altera el orden

gramatical [...] de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras en los sintagmas, o de éstos en la oración” (Beristáin, 1985, p. 249). Es decir, en la lengua de uso común la pregunta se leería “¿sólo [me] queda esta oreja?”, aunque con la adición del clítico *me*, cambiaría totalmente el sujeto de la oración, puesto que sería de tipo reflexiva, es decir, se refiere a sí misma como sujeto; sin embargo, tal lectura no daría cuenta de lo que realmente ocurre en el microcosmos del poema.

De la manera original en la que este verso está expresado se observa que *oreja* funciona como sujeto de la oración y, al mismo tiempo, está modificada directamente con el deíctico *esta*, que da cuenta de un señalamiento a un lugar. Es decir, *esta oreja* es una introducción al sitio que enuncia el v4: en un llano de huizaches. Por lo tanto, v3 no se dirige a Elena, como sí ocurre en el v2, donde claramente presta atención inmediatamente a la enunciación de su nombre.

Entonces, los primeros dos versos son un llamado directo para sí misma, es decir, se enuncian por y para el sujeto lírico, mientras que los siguientes parecen dirigirse, como se expresó anteriormente, al lector o incluso a un espectador que atiende al señalamiento del deíctico. Más adelante, hacia los versos de la quinta estrofa y en el cierre del poema, se observará cómo Elena dirige su voz hacia otro oyente: “gritándote a ti mismo” (Garro, 2016, p. 111).

Se hizo mención de la rima como un elemento que apunta para llevar a cabo el análisis de la primera estrofa. Ocurre lo mismo con el v2 y el v5: la última vocal *o* de *busco* y *vientos* establece una conexión entre los versos. El sujeto lírico oye su nombre *así*, es decir, de un modo tan fuerte que será capaz de reunir los miembros descuartizados esparcidos por los cuatro vientos, en todas direcciones.

Finalmente, la conexión que establece la similitud de la vocal *e* entre *huizaches* del v4 y *muerte* del v6 tendrá mayor relevancia porque abre paso a una relación más compleja: la metáfora. Para Aristóteles es la “traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía” (1999, p. 202), es decir, el intercambio del nombre de una cosa por otra; a ello se suma la definición de Pozuelo “como un tropo en el que un término (B) sustituye a otro término (A) en virtud de la semejanza que existe entre ellos (tienen semas en común)” (2003, p. 187). Es decir, la metáfora del llano de la muerte del v6 se establece por la

similitud de *huizache* (A) y *muerte* (B), por lo que, en este verso, (B) sustituye al primer término (A).

Sobre la metáfora Beristáin apunta: “figura importantísima [...] que afecta al nivel léxico/semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra que se presenta como una comparación abreviada y elíptica (sin el verbo)” (1985, p. 308). Como se observó, la sustitución de *huizaches* por *la muerte* establece una equiparación del llano nocturno con un espacio donde termina la vida, debido a que, como se apuntó, este árbol tiene como característica principal el forraje de espinas que cubre sus ramas y la dureza de sus raíces, al punto de concebirse como una plaga que no permite que la tierra fecunde. Esta metáfora abre paso a la segunda estrofa, donde el sujeto lírico describe el tránsito de sus miembros entre las púas del territorio mortal.

Para hablar sobre la segunda estrofa es necesario rescatar las palabras de Carballo respecto de la obra de Garro:

Los personajes vuelan y escapan como “sombra y sueño” de sus perseguidores, caminan bajo la lluvia y no se mojan, se convierten transitoriamente en piedras, y el lector no protesta: asiste complacido a estas metamorfosis tan extrañas como absurdas. Desde las primeras páginas, el lector pierde su mundo razonable y se instala (lo instalan) en un mundo en el que todo es posible por obra y gracia de la imaginación (citado en Rosas, 2010, p. 207).

Las últimas líneas dan cuenta de la forma en que el lector se adentra a la literatura garriana. Desde el inicio hace un pacto de verosimilitud que le permite recorrer las páginas, producto de la ensoñación poética, y adentrarse en el microcosmos de posibilidades infinitas que ofrece la autora: “gracias a la imaginación [...] entramos en el mundo de la confianza, en el mundo del ser confiante, en el mundo mismo de la ensoñación [de la poeta]” (Bachelard, 2014, p. 29). Considerando esta perspectiva se puede dar lectura a las oscuras imágenes poéticas que presenta el sujeto lírico a partir de la introducción al llano de la muerte.

Nuevamente, la estrofa se abre con la enunciación del nombre: “¡Elena!”. Este verso se puede considerar una anáfora, figura que: “consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras” (Beristáin, 1985, p. 50), puesto que acentúa el tema: la búsqueda del yo. Lo mismo sucederá con los versos: “me busco. Me encuentro” (Garro, 2016, p. 111), incluso lo recalca aún más con: “te digo que me busco,

que me encuentro” (p. 112). Una vez que se ha expresado, el sujeto lírico comienza la danza de sus miembros:

Es raro que descuartizados (v8)  
mis miembros avancen por el llano de huizaches. (v9)  
El nombre ya no los une ni los nombra. (v10)  
Es raro que sigan avanzando (v11)  
y que en el centro esté la boca del vacío. (v12)

A partir de este momento se construye la imagen de Elena desmembrada, partiendo del encabalgamiento<sup>1</sup> entre los versos 8 y 9 que genera una pausa que permite recobrar el aliento para enunciar los horrores acaecidos en el llano. En primer lugar, aparece el adjetivo *descuartizados* para señalar la violencia física, por lo que inmediatamente se escandaliza al lector, le capta la mirada, lo atrapa. Estos versos refieren a una literatura que trata sobre la vehemencia hacia el cuerpo femenino y de una poesía transgresora, que rebasa los límites. Por ello, es importante recalcar que: “transgresión y literatura van de la mano. La literatura busca cruzar las barreras de lo prohibido y, a través de la violencia, se convierte en un grito que nos despierta del letargo” (Elenes, 2003, p. 127).

La temática del desmembramiento evidencia el carácter del cuerpo como un espacio de agresión, que “es el lugar de la primera violencia: el nacimiento, la expulsión del cuerpo materno. Es el cuerpo, también, el primer límite: la piel define la frontera del individuo, tanto en lo biológico como en lo psíquico” (Elenes, 2003, p. 127). A partir de estos versos se concibe al sujeto como un rompecabezas que busca armarse, emulando la construcción de la identidad a partir de la reunión de sus partes.

De nueva cuenta, el v11 presenta un encabalgamiento que confiere fuerza a la imagen del siguiente verso: la boca del vacío. Los miembros avanzan encaminándose a un precipicio que los hará caer al v12: a lo que parece el inicio de un espacio abismal dentro del llano. Ante ese acercamiento, el nombre —al que se le confiere personificación, es decir, animación, convirtiéndolo en un ente que de viva voz llama a las partes del cuerpo del sujeto lírico— los guía para reunirse:

Ahora los llama mi nombre: (v13)  
¡Ven aquí, nariz de Elena! (v14)  
¡Ven aquí, brazo de Elena! (v15)

---

<sup>1</sup> Según Beristáin (1985) es una “figura retórica que consiste en que la construcción gramatical rebase los límites de la unidad métrico/rítmica de un verso y abarque una parte de la siguiente” (p. 169).

Sólo la bacinica sigue firme cubriendo la cabeza (v16)  
que sonámbula rueda en el valle de huizaches. (v17)

Con la aparición del adverbio demostrativo *aquí* en los versos 14 y 15, tanto la nariz como el brazo son llamados hacia un punto en específico en el llano: la boca del vacío; como ya se anunciaba, este plano será el lugar de reunión de las partes descuartizadas.

Por otro lado, la siguiente imagen que se presenta entre los versos 16 y 17, enlazados por el encabalgamiento, sigue la línea de la corporeidad femenina violentada: “en el cuerpo, lo sucio y lo repulsivo es la materia proveniente de su interior, lo que desborda los límites. La violencia nos humedece con los fluidos que emanan del cuerpo: semen, sangre, saliva, [orina] y vómito” (Elenes, 2003, p. 129). Lo anterior se enlaza específicamente con el sujeto del v16, puesto que, por su definición, es una vasija o recipiente que se emplea para contener orina. Es decir, la violencia toma como objeto de representación un orinal, pero ¿de qué da cuenta esto?

Resalta la presencia de tres objetos: la bacinica, la cabeza del sujeto lírico y la orina (que se vincula directamente con el primero a pesar de no ser mencionada explícitamente en el verso); en el poema los dos primeros se encuentran adheridos, como la fusión en un mismo objeto. Igualmente, se puede precisar una metáfora entre la orina y la cabeza, puesto que la bacinica<sup>2</sup> —en su definición y en el poema— contiene a ambos. Las dos perspectivas —la cabeza como símil de orina, que tiene su lugar en la bacinica, o como de orinal, cuya función es la de contener la orina— dejan ver una profunda deshumanización del yo poético.

El cierre de la segunda estrofa mezcla dos tópicos: el cuerpo femenino transgredido y la infancia. Este último tema será una constante en las siguientes estrofas, ya que constituye un espacio de refugio que, en medio de la atmósfera sombría, Elena trae a cuenta ejercitando la memoria de un pasado mejor:

¿Hay todavía un puntapié sobrante? (v18)  
¿Ya nadie llega a jugar a la pelota? (v19)  
¿Nadie olvidó un buen escupitazo de colmillo (v20)  
para la cabeza que rueda entre huizaches? (v21)

---

<sup>2</sup> “Vasija pequeña para diversos usos” (RAE, 2021). Sinónimo de orinal.

Los versos 18, 20 y 21 refuerzan la evidencia del ejercicio violento hacia el cuerpo a través de los fluidos corporales. Ahora, la cabeza es humedecida con un escupitajo,<sup>3</sup> acción que refuerza su interpretación como símil del orinal, es decir, como depositario de estos desechos. No es gratuito que sea esta parte uno de los miembros arrancados del yo poético:

Simboliza en general el ardor del principio activo. Incluye la autoridad de gobernar, de ordenar y de esclarecer. Simboliza igualmente el espíritu manifestado con respecto al cuerpo, que es una manifestación de la materia. Por su forma esférica la cabeza humana es comparable según Platón a un universo. Es un microcosmos (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 221).

Por su posición en el cuerpo, es la cabeza la parte superior que rige las acciones del individuo, pero al arrancarla pierde estas características de poder y autoridad. En el poema está anclada a la violencia que otro ejerce sobre ella; por ello, tampoco puede asociarse al intelecto o al razonamiento que la caracterizan como microcosmos. En este caso, la decapitación simboliza la fuerza del vencedor sobre el adversario y tendría también que señalar la muerte; sin embargo, el poema juega con esta delgada línea entre el tránsito al descenso, haciendo notar que: “están presentes simultáneamente en el cuerpo, ya que la vida y la muerte no son condiciones excluyentes. Así, el cuerpo se convierte en cadáver viviente” (Elenes, 2003, p. 129).

Finalmente, el v19 rompe con esta atmósfera sombría construida durante las dos primeras estrofas. Esta línea versal, como la que le antecede y la que cierra la segunda estrofa, se presenta como una pregunta retórica que apela al recuerdo, al ejercicio de memoria sobre el pasado pueril. Al hacer mención al juego de pelota voltea la mirada de inmediato hacia la niñez y lo que conlleva en la literatura de Garro: “la infancia será un estado único de pureza abierto al mundo” (Rivera 1992, p. 61).

Aunque —de la misma manera en que se relacionan la vida y la muerte en el poema— se puede establecer a la infancia como un espacio semejante que concuerda con lo oscuro de los versos, en sintonía con lo siguiente:

El paso de la infancia no está sujeto a la voluntad humana, se entra a él obligatoriamente, como se entra al espacio de la muerte, se vive en él gozándolo [...] y se abandona sin remedio. El espacio de la infancia y el de la muerte son semejantes: ambos idealizados a la distancia, ambos irreales cuando se ven desde fuera transformados por la imaginación y la palabra, ambos, acaso, tiempo y espacio, por donde pasan todos los hombres (Rivera, 1992, p. 62).

---

<sup>3</sup> “Porción de saliva, flema u otra sustancia que se expele de una vez” (RAE, 2021).

De esta forma el sujeto lírico se encuentra en medio de la añoranza de la infancia como espacio de inocencia y de la muerte, su extremo opuesto, como un punto de reunión de las partes de su cuerpo; pero ambos estadios son observados a lo lejos, sin una idea clara; de ahí que se puedan llamar irreales, representados únicamente por la nostalgia y la imaginación.

Nuevamente, la tercera estrofa se introduce a partir del nombre que continúa llamando a los miembros a reunirse:

¡Vengan aquí, mano pierna pescuezo! (v24)  
Hace años que bailan separados (v25)  
En la tierra de los escupitajos. (v26)  
¿Hay alguien que guarde todavía un gargajo (v27)  
para ese ojo cerrado a gargajazos? (v28)

Lo primero que salta a la vista en la tercera estrofa es la ausencia de la coma en su función de enumeración, y de la conjunción *y* entre los elementos *mano*, *pierna* y *pescuezo*. Es decir, estas omisiones pueden referirse a que los tres miembros, nombrados como en el habla popular, se encuentran adheridos acercándose a la reconstrucción, que por años han esperado (v25). Sin embargo, no pierden su autonomía, por eso no forman un solo sustantivo: mano-pierna-pescuezo. Entonces, la pregunta que surge es ¿por qué en específico estas partes corporales?

Por un lado, la mano “se compara con el ojo: ve también [...]. Según san Gregorio Niseno, las manos del [ser humano] están ligadas al conocimiento, a la visión, pues tienen por fin el lenguaje. En su tratado sobre *La creación del hombre*, escribió: “[las manos] nos permiten representar nuestras palabras mediante las letras” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 682); es decir, la amputación de este miembro constituye una negativa a la expresión del conocimiento a través de la escritura, ya que físicamente son las manos las encargadas de verter las ideas en palabras y plasmarlas en el papel.

Por otra parte, la pierna es un elemento que aislado se encuentra incompleto, pues carece de su par y de los pies para transitar; por tanto se alude a la imposibilidad de movimiento, que implica no poder caminar, huir o escapar, lo que termina por dejarla indefensa. Asimismo, se podría establecer una relación de las piernas con otras manifestaciones artísticas como el baile. En este sentido, como se apuntó en la introducción, así como la prohibición para incursar en el mundo de la poesía se ve reflejada

a través de la amputación de la mano, la pierna cercenada buscando retorno puede señalar la nostalgia por una de las pasiones de la escritora poblana: la danza. Pero, sin buscar en el elemento biográfico una interpretación, se entiende aún mejor que la pierna cercenada es un referente que señala directamente a la negativa para salir del llano.

Por otro lado, el tercer miembro que se menciona es el pescuezo,<sup>4</sup> es decir, se refiere al cuello, pero de una manera más coloquial. En este sentido, es el soporte de la cabeza, permite físicamente la unión con el tronco y, por consiguiente, con el resto del cuerpo. Sin embargo, al encontrarse sin ninguno de sus extremos, no cumple su función e impide el retorno de la cabeza a su posición y cumplimiento de sus funciones.

Muy relacionado con lo anterior es el cierre de la tercera estrofa con “ese ojo cerrado a gargajazos”. Siguiendo la línea del cuerpo femenino violentado, la privación de la vista constituye un punto importante a tratar. Primero hay que considerar que “el ojo, órgano de la percepción sensible, es naturalmente y casi universalmente símbolo de la percepción intelectual” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 770), por lo que al estar cerrado no permite el paso de la luz, sinónimo del conocimiento, hacia el yo poético. Si bien la cabeza constituye el repositorio del intelecto, al presentarse como símil de una bacinica lo único que se espera que contenga son residuos corporales.

Conforme a las anteriores propuestas, resulta que las partes desmembradas del cuerpo femenino, que en los versos se encuentran dispersos intentando regresar a su origen, son para Elena prohibiciones: a la escritura comunicativa y artística, así como a cualquier ejercicio intelectual, a la observación de la realidad en la que vive y al escape de la situación que la limita y violenta.

De regreso en el poema, la cuarta estrofa constituye un punto clave para la lectura general de “El llano de huizaches”, pues es en estas líneas donde se especifica el origen del llamado:

¡Elena! (v29)  
La voz viene del centro profundo de mi ombligo. (v30)  
Hay quien vive adentro del ombligo y que me llama. (v31)  
La voz corre para atrapar los pies que corren (v32)  
entre huizaches (v33)  
y las manos que bailan el baile loco de los dedos locos (v34)  
sin pizarra, sin lápiz, sin niño, sin amante. (v35)

---

<sup>4</sup> Parte del cuerpo animal o humano desde la nuca hasta el tronco” (RAE, 2021).

Me busco. Me encuentro. (v36)

Elena menciona que la voz proviene del centro de su ombligo, es decir, la boca del vacío hacia donde los miembros desmembrados se dirigen, es su propio cuerpo. La idea de la corporeidad del sujeto lírico como espacio de enunciación del poema se relaciona con el pensamiento de Lagarde:

Uno de los mecanismos ideológicos que estructuran las formas de percibir y de interpretar la relación entre los géneros, consiste ubicar los hechos femeninos en la naturaleza. La mujer no interviene en los hechos con su voluntad, con su trabajo, con nada concebido específicamente humano, social (humano=masculino). El poder exterior y superior de la naturaleza constituye el origen, la causa y la explicación de lo que hace la mujer (1993, p. 168).

De esta manera, si se habla de que la mujer se expresa a partir de su cuerpo anclado a la naturaleza, se puede establecer una metáfora entre Elena y el llano, entendido como el campo o terreno. Esta relación semántica se puede expresar partiendo de la afirmación de Bartra: “desde el siglo XVI se ha ido conformando un complejo mito sobre la mujer mexicana, aquella que se merece el mexicano inventado por la cultura nacional. Éstas son sus cualidades: entidad tierna y violada, protectora y lúbrica, dulce y traidora, virgen maternal y hembra babilónica” (citado en Lagarde, 1993, p. 31). Es decir, la mujer se entiende a partir de su sexualidad como una figura naturalmente casta, bondadosa, fértil, y moldeable, estos mismos atributos son correspondientes a la tierra:

Ella soporta, mientras el cielo cubre. Todos los seres reciben de ella su nacimiento, pues es mujer y madre, pero está completamente sometida al principio activo del cielo. El animal hembra tiene la naturaleza de la tierra. Positivamente sus virtudes son suavidad y sumisión, firmeza apacible y duradera. Haría falta añadir la humildad hacia el cual tienden y con el cual fue modelado el hombre [...]. Es la virgen penetrada por la azada o por el arado, fecundada por la lluvia o por la sangre, que son simiente del cielo. Universalmente, la tierra es una matriz que concibe las fuentes, los minerales y los metales (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 992).

En concreto, la voz enunciativa y la tierra forman la metáfora más importante del poema, puesto que ambas son sujetos femeninos comparables por las características adscritas a ellas por la tradición histórica: son el lugar de la gestación y el nacimiento, son símbolo de pureza, ternura y castidad; y, sobre todo, son espacios manejables y moldeables por una fuerza externa que toma distintos rostros: el arado, el cielo, los huizaches, el esposo patriarcal, etcétera.

Esta lectura se refuerza con los versos 32, 33 y 34, ya que los pies se encuentran corriendo entre las espinas de los huizaches; asimismo, con el baile de las manos, se puede entender que están huyendo por el movimiento veloz y desesperado de los dedos. La mención de estos miembros no es al azar: los pies son el final del cuerpo, en oposición a la cabeza —que se encuentra deshumanizada, desprendida de los valores que se le confieren—, y “corresponden a la tierra, con la cual ponen en contacto a la manifestación corporal [...] por ser punto de apoyo del cuerpo en el andar [...] es en principio símbolo de cimiento, una expresión de la noción de poder, de jefatura y de realeza” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 826). Por lo tanto, en esta descripción descendente, el sujeto lírico se encuentra privado del reconocimiento de los atributos humanos, ya que son consagrados históricamente a la masculinidad.

Y las manos, acorde con lo que se trató, son el medio físico por el que los pensamientos, las ideas, los sentimientos y las pasiones se vierten en algún soporte físico, de ahí que el v35 cierre la oración explicando la huida de las manos del sujeto lírico como la imposibilidad de ejercer la escritura: sin pizarra y sin lápiz. Igualmente, “sin niño, sin amante” expone la soledad y el desamor, dos tópicos que se tratarán en la siguiente estrofa con mayor relevancia.

De manera directa, en medio del espacio inhóspito, el sujeto lírico divide la cuarta estrofa con: “Me busco. Me encuentro”, es decir, en medio del caos descrito se reconoce. De ahí continúa:

Colgado de una rama seca está uno de mis labios. (v37)

Y ahora por allí corre la lengua (v38)

que recitaba las lecciones del colegio: (v39)

*Rosa rosae...* (v40)

¿Qué hará allí, tan lejos del pizarrón, (v41)

tirada en el valle de huizaches? (v42)

Las menciones del labio y la lengua precisan la privación del habla. En particular, la segunda es el “órgano de la palabra, se considera ‘creadora del verbo’, cargada de poder fecundador lo mismo que la lluvia, la sangre, el semen y la saliva, que es vehículo del verbo” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 635), es decir, este miembro que corre en busca de la boca es el encargado de la creación y la transmisión de la poesía, al igual que de la

denuncia de su acontecer; sin embargo, al estar mutilado solo anhela la tranquilidad que poseía cuando recitaba las lecciones escolares.

Sin embargo, no solo es la añoranza por el pasado pueril, sino que, a partir de las menciones de *colegio* y la etimología latina de la palabra *rosa*, los versos 39 y 40 tratan el pensamiento misógino popular explícito en las paremias, es decir, los dichos, refranes o frases proverbiales como: “mujer que sabe latín no tiene marido ni buen fin”, “de hombre caminero y ruin, de mujer que habla latín y de caballo sin rienda, Dios nos libre y nos defienda” o “ni de mujer que hable latín, ni hombre que hable como gachupín”.

Si bien en la antigüedad se utilizaba el latín entre las clases sociales bajas con el fin comunicativo. Con el tiempo, el conocimiento de esta lengua se configuró como símbolo de educación, es decir, quien habla latín es una persona que ha tenido acceso a educación en niveles más altos que el básico. Por tanto, se alude de manera directa al ámbito educativo que, para la época e incluso en nuestros días, es un privilegio más que un derecho fundamental para las niñas y mujeres.

Rosario Castellanos refuta el refrán en su obra con el mismo nombre (1973), sin embargo, tal y como deja ver “El llano...”, el acceso de la mujer a la educación es un espacio vedado, puesto que desencadena “un mal fin”, es decir, un destino no esperado de acuerdo con las normas patriarcales que la sociedad exige para las féminas: la vida en matrimonio al interior del hogar. De ahí que el yo poético añore el pasado estudiantil donde se mostraba para ella un mundo de conocimientos y saberes que abrían distintas puertas para incursionar en ámbitos educativos y sociales.

Estos ejemplos de paremias son reflejo de una sociedad que desacredita las capacidades de la mujer para incursionar en ámbitos como el educativo. Cada uno de los ejemplos retomados del habla coloquial de aquel tiempo permite ver un miedo a la inmersión femenina en espacios que únicamente se otorgan a los varones, puesto que se derrumbaría el orden y la estabilidad de la sociedad androcéntrica, es decir, en la que el varón es el centro de todo, otorgando más valor y reconocimiento en lo relacionado con él que con lo femenino (Codhem, 2021).

Continuando en el poema, la voz poética plantea una cuestión, unida por el encabalgamiento, en torno a la presencia de la lengua en el llano de huizaches, tan lejos del pizarrón, tan lejana al tiempo estudiantil, que no hace más que volver la mirada a la

posición de la esposa-prisionera en el matrimonio, donde no solo es excluida por su condición de mujer frente al hombre, sino vedada a incursionar en alguna otra esfera que no sea el hogar. En este sentido, se entiende la importancia de la remembranza que hace respecto de un tiempo en el que pudo aprender lecciones de colegio, puesto que el estudio abre la posibilidad de analizar, planificar y ejecutar una vida libre de ataduras, estereotipos y normas establecidas por la sociedad patriarcal; sin embargo, siguió la línea marcada hacia el camino predeterminado: “el buen fin” enmascarado, la unión conyugal; por ello se encuentra tratando de recuperar su voz, su expresión perdida.

Aunado a lo anterior, los versos finales de la cuarta estrofa retoman el tema de la niñez como un espacio de inocencia y expresión libre que Elena añora, ya que como Bachelard menciona:

Toda la vida está sensibilizada por la ensoñación poética, por una ensoñación que sabe el precio de la soledad. La infancia conoce la desdicha gracias a los hombres. En la soledad puede distender sus penas. El niño se siente hijo del cosmos cuando el mundo de los hombres lo deja en paz. Y es así como en la soledad, cuando es señor de sus ensoñaciones, el niño conoce la dicha de soñar que será más tarde la dicha de los poetas (2014, p. 150).

Así, soledad e infancia se unen para formar en el sujeto lírico una voz que le permite continuar con su poesía. Por ello, la estrofa cinco cambia la forma de presentarse después del recurrente ¡Elena!; seguido del nombre, afirma: “Me busco. Me encuentro”. Es decir, el proceso de reconstrucción se acerca a partir de la reflexión solitaria que ha hecho. Ahora sus palabras evocan las imágenes que, como niña, ha tenido la dicha de soñar en el pasado:

Nadie levanta la bacinica que cubre paisajes, (v45)  
pájaros vistos en deslumbrantes copas, (v46)  
el pico de la estrella de la cual colgaba yo (v47)  
y las sílabas de mi nombre meciéndome hacia un pasado (v48)  
y un futuro los dos de oro (v49)  
antes de estar aquí, gritándote a ti mismo (v50)  
en los huizaches. (v51)

Esta vez, se hace referencia a la cabeza como la creadora de horizontes hermosos, ya no en comparación con un orinal. Y con ello también se alude a la conciencia creativa que nace en esa “infancia [que] está en los orígenes de los mayores paisajes. Nuestras soledades de infancia nos han dado las inmensidades primitivas” (Bachelard, 2014, p. 155). Es decir, con esta primera imagen, se alude a la poesía del sujeto lírico como el ejercicio de un niño: puro

y bello, pero acechado por un agente externo, la bacínica, que no permite vislumbrar la magia poética.

Cuando Bachelard cuestiona: “nos burlaríamos de un padre que por amor a su hijo fue a ‘descolgar la luna’. Pero el poeta no retrocede ante ese gesto cósmico. Sabe, en su ardiente memoria, que se trata de un gesto de infancia. El niño sabe bien que la luna, ese gran pájaro rubio, tiene su nido en alguna parte del bosque” (2014, p. 151), se establece una relación con el v46: ambos presentan la metáfora del astro como el ave posada encima de los árboles, adoptando diferentes formas —en plenilunio o menguante— y ubicaciones. Así, con la línea del pasado como un estado añorado por sus virtudes, el sujeto lírico describe las noches de un tiempo anterior, mejor que en el que se encuentra contemplándola.

Pero la bacínica no solo cubre paisajes y antiguas lunas, sino también la punta de una estrella lejana de la que el sujeto lírico cayó en el llano, es decir, describe la *catábasis*, el descenso de su cuerpo hasta el territorio mortal en el que se encuentra desmembrada. Todo se evoca cuando el eco del nombre viaja en todas direcciones, mezclando tiempos mejores y futuros prósperos. Finalmente, cierra la oración con el reclamo a un interlocutor: “gritándote a ti mismo”, que anuncia el ingreso de un tópico importante, el amor no realizado:

Tampoco hay que mirar por el agujero de la aorta. (v52)  
¡Señores, un mecate para ligarlo bien!, (v53)  
para que nunca más se llegue al centro de ese corazón (v54)  
que yace luna roja caída en el llano de huizaches. (v55)  
¿Les gustará a las damas y a los caballeros (v56)  
tumbado, iluminando de rojo a los huizaches (v57)  
en el valle en el que rueda mi obliquo (v58)  
como antes rodaron las canicas llamándome? (v59)  
¡Clic! ¡Clic! ¡Clic! (v60)

El v52 utiliza el adverbio *tampoco* para referir que las imágenes que hasta ahora se han presentado no deberían ser observadas, puesto que se alojan en la intimidad y, de acuerdo con su rol femenino, no deben ser expuestas para un público que se enuncia en el v53. Cabe señalar el empleo de los términos *aorta* y *mecate*,<sup>5</sup> ya que en el lenguaje poético es

---

<sup>5</sup> “Cordel o cuerda hecha de cabuta, cáñamo, pita, crin de caballo o un material similar” (RAE, 2021). El origen de la palabra proviene de la lengua náhuatl: se compone del vocablo *metl* que significa “maguey” y *catl* que expresa “estar”, es decir el significado indicaría “lo que pertenece al maguey”, aludiendo a la fibra

posible unirlos por la funcionalidad del último: atar o unir, en este caso la arteria que conduce hacia el corazón, para que el amor, como metáfora de la sangre, ya no sea capaz de penetrar en él.

Es hasta el v55 cuando la voz enunciativa cierra por completo la imagen, regresando la mirada hacia el espacio genérico del poema. De esta manera, en el análisis se puede observar que entraron tres elementos en una sola metáfora: el amor, el corazón y la luna roja caída —cada uno en un verso que se complementa con el siguiente— para reforzar la construcción más importante: el cuerpo femenino como el llano infestado por los huizaches.

Los versos anteriores son el más claro ejemplo de la relación de la mujer con la naturaleza como un espacio de reflexión, ya que la voz poética expresa lo que siente a partir de la transformación en la estructura del llano, adentrando la mirada, conforme pasan los versos, a los rincones más oscuros de su cuerpo. Hasta este punto del poema, se atiende a la perspectiva femenina del amor no realizado a partir de la construcción de un espacio nocturno maltratado por la presencia de un agente adherido: los árboles de espigas que arrancan sus miembros.

Lo anterior se relaciona con lo siguiente: “a la mujer le ocurren cambios cualitativos con y en su cuerpo. Lo social no ocurre fuera del cuerpo, como en el hombre, sino que la mujer es social, real y simbólicamente, en y a partir de su propio cuerpo vivido” (Lagarde, 1993, p. 48). Es decir, estas imágenes son posibles porque el yo poético revela sus sentimientos a través del modelaje de su corporeidad. Su cuerpo duele, se transfigura y se desmiembra porque hay un desbordamiento de sentimientos respecto de sus roles: niña, mujer, madre y amante.

Finalmente, la estrofa cinco cierra con una pregunta importante que señala un alejamiento de los constructos sociales de la época: la dama y el caballero, figuras arquetípicas designadas como modelos que deben cumplirse para pertenecer a los territorios de la ciudad y no a las periferias, donde se sitúa el llano de huizaches. Es decir, la voz poética se describe fuera del rol femenino que le corresponde, ya que al exponer sus sentimientos, a través de “iluminando de rojo los huizaches”, no pertenece a esta figura.

---

del agave con la que se fabrica a este tipo de soga o cuerda con múltiples usos. El uso particular de esta palabra en el poema da cuenta de un aspecto territorial: tanto el huizache como el maguey crecen en zonas áridas o semiáridas.

De igual manera, es importante mencionar la onomatopeya del v60 — “expresión cuya composición fonémica produce un efecto fónico que sugiere la acción o el objeto significado por ella, debido a que entre ambos existe una relación a la que tradicionalmente se ha aludido llamándola imitación” (Beristáin, 1985, p. 368) — que, en este caso, reproduce el sonido de las canicas al chocar entre ellas, referencia de los juegos infantiles.

Esta imagen tiene una significación importante, ya que al enunciar al ombligo remite directamente a la doble condición de hija y de madre, en el caso de la mujer. Es decir, la metáfora del ombligo rodando a guisa de canica hace alusión a dos estadios humanos importantes en la femineidad.

La estrofa seis continúa en la línea del rol femenino establecido tradicionalmente, pero en esta ocasión habla a partir de una de las instituciones que ha forjado con más dureza la forma en la que debe conducirse la mujer: la religión. En unos cuantos versos, el sujeto lírico trae a cuenta el mito de Adán y Eva para expresar los mandatos femeninos: la sumisión, la obediencia, el dolor en la maternidad, entre otros:

¡Elena! (v61)  
Mi espinazo blanco avanza como víbora (v62)  
Hacia el pozo negro del vacío. (v63)  
¿Hay algún tacón de raso, (v64)  
de esos piadosos tacones de raso que llevan las señoras (v65)  
Para que aplaste su cabeza? (v66)  
¡Rosario y decencia en mano, hubo damas! (v67)  
¡Chequera y decencia en mano, hubo caballeros! (v68)

Con *rosario y decencia*, el v67 da una pista de la relación que mantiene la mujer con la religión: un látigo que le dicta ser bien portada para adquirir el nombramiento de ‘dama’. Pero, ¿dónde se originan los prejuicios respecto de las labores femeninas? El libro del Génesis se inicia con dos mitos sobre la creación del hombre y de la mujer. En el primero se especifica que:

Creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó. Y los bendijo Dios, y les dijo: Fructificad y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra (1; 27-28).

El primer relato establece una relación de igualdad entre la mujer y el hombre, pues fueron creados a su semejanza, y recibieron dos tareas: la reproducción y la dominación de las

bestias en la tierra. Sin embargo, el segundo relato tiene otra óptica. En primera instancia, sitúa al hombre en el jardín del Edén, pero está solo, así que:

Entonces Jehová Dios hizo caer sueño profundo sobre Adán, y mientras éste dormía, tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar. Y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y la trajo al hombre. Dijo entonces Adán: Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada Varona, porque del varón fue tomada. Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne (Génesis, 2; 18-24).

Es clara la diferencia entre ambos, por un lado una perspectiva equitativa de la relación femenino y masculino; del otro lado, se establece que la mujer está subordinada al hombre, ya que fue creada a partir de él y para proporcionarle compañía, es decir, su tarea se ciñe a la subordinación y a la servidumbre. Sobre esto, Lagarde especifica que: “la condición de la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico: ser de y para *los otros*” (1993, p. 33).

Aunque la apertura del Génesis sugiere este desequilibrio entre los roles, será en el relato de la Caída, cuando Adán y Eva fueron expulsados del jardín del Edén, donde se exponga concretamente la subordinación a la que se le condena a la mujer. Según las escrituras, Dios permitió a ambos comer los frutos de todos los árboles del huerto, a excepción del árbol situado en el medio, sin embargo, la serpiente con su astucia convenció a Eva para comer y ofrecer a Adán del fruto de aquel que les abriría los ojos y les otorgaría el conocimiento del bien y el mal. Dios, al descubrir el pecado, condenó a los culpables a abandonar el jardín, además de poner enemistad entre ambos.

Como parte del castigo, Dios condenó al hombre por su desobediencia a trabajar la tierra para comer de ella, así como a la finitud humana; mientras que a la mujer a parir con dolor y estar sometida a su marido: “multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido y él se enseñoreará de ti” (Génesis, 3; 16). De esta forma, se establece que el ser de y para *los otros* de la condición femenina se remonta a la cosmogonía bíblica. Y, aunque en este poema se haga una referencia al mito, será en “Tu voz” donde se retome con más fuerza esta perspectiva.

Una vez que se conoce cómo ha llegado a configurarse a la figura femenina a partir de su sexualidad dentro del marco religioso, se puede entender por qué el símil entre la

columna vertebral y la víbora. El sujeto lírico conoce su carácter seductor — impuesto por la tradición mítico religiosa como ser de deseo, y por el que es juzgado— para hacer del hombre un *pecador* y ser condenado por el ejercicio sexual. Por eso, debe ser aplastada por el piadoso tacón de raso porque constituye una cara de la feminidad que debe ser oculta tras el velo, pues el cristianismo desaprueba los placeres carnales. De esta manera, la deja fuera de las mujeres llamadas damas —sobre todo de la clase social alta, ya que son un grupo selecto con el suficiente poder adquisitivo para portar zapatillas y no huaraches, sandalias u ojotas, que son más características de una clase trabajadora o perteneciente al campo— y, por ende, de la institución cristiana.

Igualmente, el v68 concluye con la condición por la que se juzga al hombre: el trabajo, por consiguiente la *chequera*; así como la *decencia* para determinar quiénes son la dama y el caballero: Adán y Eva de la época. Finalmente, los tres últimos versos de la estrofa sugieren un término que Lagarde trata y que será el que engloba a los agentes victimarios del sujeto lírico:

El llano, este llano, es para los pelados. (v69)  
Las damas y los caballeros viven en avenidas (v70)  
de cartón y beben sangre de indio. (v71)

El patriarcado es un espacio histórico de poder masculino que ejerce relaciones de poder dentro de las estructuras sociales. Se caracteriza por: 1) el antagonismo genérico, que se manifiesta en la opresión hacia las mujeres y el dominio del hombre sobre las instituciones; 2) la división entre los géneros como producto de la enemistad histórica, ejemplificada a partir de los relatos cosmogónicos del Génesis; 3) el fenómeno cultural del machismo basado en el poder ascendente masculino contra la interiorización femenina (Lagarde, 1993, p. 91).

En el poema, el patriarcado ha tomado como forma a los huizaches, manifestando su poder en el desmembramiento del sujeto lírico, pero también se presenta en las damas y los caballeros de las ciudades, ya que representan a los sujetos que siguen los preceptos marcados por la norma patriarcal: burguesía, machismo, heterosexualidad, misoginia, etnicismo, racismo, etcétera. De esta forma, los sujetos de opresión son:

...las mujeres, los niños, los jóvenes, los ancianos, los homosexuales, los minusválidos (enfermos, lisiados, moribundos) los enfermos, los obreros, los campesinos, quienes se definen como trabajadores, los indios, quienes profesan

religiones y hablan lenguas minoritarias, los analfabetos, los gordos, los chaparros, los feos, los oscuros, los sujetos de las clases explotadas (Lagarde, 1993, p. 92).

Es decir, todos aquellos que son diferentes físicamente, que hablan distinto, que gustan de su mismo género, que transgreden las formas unidireccionales de interpretar el mundo, o que simplemente no cumplen con lo que se ha denominado a lo largo de la historia como lo “bello” o lo “correcto”. En este sentido, tiene aún mayor alcance el v70 —“beben sangre de indio” y el uso de regionalismos como *pescuezo*, *mecate* y *pelados*— porque son formas de denunciar la discriminación y opresión a las que están sometidos, en particular, los grupos representativos de las raíces mexicanas, ya que “[únicamente] son libres [...] quienes pertenecen a territorios dominantes (urbanos, en particular defechos frente a [quienes son] provincianos y rurales)” (Lagarde, 1993, p. 152).

Cerca del final, en la séptima estrofa se describen las partes arrancadas de la boca, estableciendo una metonimia —“sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial” (Beristáin, 1985, p. 328)— entre la boca y la oralidad. Es decir, la carencia de boca significa la censura de ideas, pensamientos o sentimientos, a través de la creación poética y, en general, para comunicar. De esta forma, tanto el ojo cerrado como metonimia de la adquisición del conocimiento, la boca fragmentada representa la negación de la función expresiva:

¡Elena! (v71)  
Me busco. Hay tiempo, el pozo está lejos todavía. (v72)  
Los dientes separados de la encía avanzan a saltitos. (v73)  
Hasta que caiga el último de ellos, (v74)  
hasta que caiga la solemne campanilla que presidió (v75)  
al paladar y a la palabra, no podré responderte. (v76)

A partir de esta séptima estrofa comienza el peregrinaje hacia la reconstrucción de todos los miembros regados en el llano. Se ve un ápice de esperanza ante la resurrección de Elena cuando menciona que aún tiene tiempo de buscarse, de llamarlos. Sin embargo, el tránsito parece eterno y no podrá recobrar la palabra para responder al mismo interlocutor del v50, a quien gritaba en medio de los huizaches, hasta que cada diente y la campanilla lleguen a su lugar:

¡Elena! (v77)  
¡Te digo que me busco, que me encuentro! (v78)  
Espera hasta que llegue al pozo negro la última de las uñas. (v79)  
¡Es largo el llano de huizaches! (v80)

¡Es ancho el llano de huizaches! (v81)  
¡Se tarda uno siglos en cruzarlo! (v82)

Tal y como se apuntaba desde la introducción, el carácter cíclico es una constante en la obra de Elena Garro, por lo que se aprecia una estructura circular que inició con el llamado para buscar los miembros arrebatados y que culmina, en la estrofa arriba citada, con el canto de Elena esperando que la última de sus uñas llegue al pozo. Cada una de las ocho estrofas enlazan el camino circular, marcado por la anáfora, que bien podría recorrerse en orden ascendente, es decir, comenzando por la primera estrofa, o decreciente: dando inicio en la última. Esta interpretación sobre la forma ayuda también a entender el giro que se da sobre uno de los espacios antes señalados: el pozo negro y su significado para la atmósfera poética.

Al inicio se perfilaba que el espacio genérico del poema era la tierra de la muerte. Conforme avanzaban las líneas versales, se nombró al pozo negro como el lugar en el que las diferentes partes del cuerpo atendían a la reunión, convirtiéndolo en el fin absoluto. Ahora, con los adjetivos *largo* y *ancho* se refiere a que es una ardua travesía cruzar el llano de huizaches, por lo que se relaciona con la vida: ese camino que el sujeto lírico ha recorrido perdiendo partes de sí mismo. Lo anterior, en sintonía con lo siguiente:

Cada mujer, como particular única es síntesis del mundo patriarcal: de sus normas, de sus prohibiciones, de sus deberes, de los mecanismos pedagógicos (sociales, ideológicos, afectivos, intelectuales, políticos) que internalizan en ella su ser de mujer, de las instituciones que de manera compulsiva la mantienen en el espacio normativo o que, por el contrario, la colocan fuera (Lagarde, 1993, p. 43).

Es decir, a partir de la reflexión de una sola vida femenina, se pueden englobar aspectos generales del tiempo en el que se sitúa. La Elena del poema sintetiza de manera magistral cómo se rige la sociedad hegemónica de la época que deja fuera de los territorios sociales de las ciudades de cartón a las mujeres y a los indios. Concretamente, el poema presenta, través del discurso desde el cuerpo, una denuncia del acontecer femenino por medio de la violencia que se manifiesta en el sujeto lírico, como el caso de la negativa a la adquisición y producción del conocimiento que se presenta en el símil de la cabeza como orinal, el cierre del ojo y la amputación de las manos.

Pero esta denuncia genérica se explica mejor desde dos puntos importantes para el análisis general del poema. En primer lugar, es cierto que Elena está situada en un espacio

que es para aquellos que ella misma nombra como “los pelados”, es decir, para quienes no cumplen con los requisitos que la sociedad patriarcal impone; de ahí que terminen siendo señalados y expulsados. De esta forma, se puede entender a este grupo desde lo denominado como lo subalterno: “aquel que todavía no cobra consciencia de su fuerza y posibilidades de desarrollo político” (Rodríguez, 2009, p. 255). Por ello, expulsada de los territorios de la hegemonía, la voz poética reflexiona sobre la vida como un cautiverio en el que se ha mantenido subordinada al poder de los *otros*, quienes proponen representar las relaciones humanas como estereotipos a guisa de Adán y Eva, sin embargo, del que promete recuperar sus partes arrancadas y renacer.

Para el segundo punto se han observado las relaciones entre las dicotomías: tierra y huizaches, esposa y esposo, caballero y dama, hombre y mujer, infancia y adultez; en todas ellas está presente el poder concentrado en una sola dirección que obliga, a través del ejercicio violento, a la parte femenina a seguir los estatutos establecidos como únicos. Con este binarismo se refuerza la idea anterior donde se concibe a la mujer desde la subalternidad por su condición de ser de y para *los otros*.

Finalmente, queda por agregar que, con estos versos, Elena Garro regala una muestra importante de poesía femenina a través de una técnica, similar a *La amortajada* de María Luisa Bombal donde, mediante la relación mujer-naturaleza, presenta sus reflexiones sobre su condición femenina a partir de las transformaciones violentas que sufre su cuerpo. Con este primer análisis se introduce a los otros con una perspectiva crítica sobre lo que acontece en la femineidad, en específico, dentro de la celda matrimonial. Ante ello está la importancia de la reflexión, porque influye en un proceso de catarsis en el lector quien, al adentrarse en las páginas de la ensoñación poética, se apropia también de la poesía.

### **1.3 La imagen poética de Elena vuelta túmulo de tierra**

Una vez que se ha observado la imagen que gesta el universo poético de la selección hecha de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, la siguiente que se analizará es Elena desintegrada en un túmulo de tierra. En “Mi cabeza cuarteada”, se atenderá a una sensación claustrofóbica que invade al sujeto lírico ante un derrumbe cuya causa o agente que lo propicia no se conocen.

“Mi cabeza cuarteada” (Garro, 2016) sigue la línea temática del primer poema analizado, pues retoma la imagen de Elena fragmentada en partes esparcidas, pero en un escenario distinto y que será fundamental en el resto de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”: la habitación. En cuanto a la forma, es un texto breve de 14 versos con una extensión que va de 4 hasta 16 sílabas, en los que imperan los decasílabos. Inicia con la descripción de un hecho catastrófico:

Se cuartearon los muros. (v1)  
Me cojo la cabeza entre las manos. (v2)  
Ya es tarde. (v3)  
Hay un estrépito (v4)  
y la tierra me sale por los ojos. (v5)

Lo primero que resalta es el título; si bien en el poema anterior se hizo hincapié en la deshumanización de Elena a partir del desmembramiento de su cuerpo y, sobre todo, de la cabeza arrancada, ahora en “Mi cabeza cuarteada” se apunta una destrucción completa de esta y, por ende, del cerebro, órgano que controla el funcionamiento del cuerpo entero, así como de las emociones, los sentimientos, el pensamiento analítico y artístico, la lectura, la escritura y más. Es decir, desde el título del poema se vaticina la desintegración, incluso la muerte del sujeto lírico, predicha en “El llano de huizaches”. Pero para entender de qué manera se ha llegado a este fin, el inicio del poema regresa al origen: el derrumbe.

En un primer momento resalta el uso del clítico *se*, es decir, hay una ausencia del agente que ha provocado el declive de las paredes. Con ello se gesta una importante atmósfera de misterio que caracteriza la poética de Garro en la selección de los textos de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”. Lo segundo es el uso, nuevamente como en el título, de *cuartear*,<sup>6</sup> similar a descuartizar, este verbo conecta con “El llano de huizaches”, puesto que continúa en una línea de acciones de violencia exacerbada que alude a la fuerza capaz de separar tanto el cuerpo femenino —bajo las espinas de los huizaches y la destrucción de la cabeza— como los muros —a través del estrépito—. Conforme lo anterior, la relación entre el desmembramiento y el descuartizamiento abona a la propuesta de la violencia como tema central que da origen a cada poema.

En esta primera estrofa se describe la imagen del aplastamiento del sujeto lírico, comenzando por la destrucción de los muros en el v1, a causa de una catástrofe

---

<sup>6</sup> “Partir o dividir algo en cuartas partes. Dividir en más o menos partes algo” (RAE, 2021).

desconocida, quien en un intento de protección se cubre la cabeza (v2); esta acción se concibe inútil ante el inminente derrumbe que continúa con el estrépito que se escucha (v4). Para el quinto verso se encuentra, como lo menciona el título, cuarteada, aplastada por los escombros, emanando tierra de los ojos, es decir, pereciendo y observando nada más que los desechos de la construcción.

Nuevamente, se retoma la privación de los sentidos como manifestación de las prohibiciones en el matrimonio. Pero, en esta ocasión, aunque se retoma el tema de la ceguera al referir la tierra emanando de sus ojos, el sujeto lírico observa y describe la destrucción a su alrededor. Aun, continúa con el mutismo como constante:

Mi lengua sepultada entre los escombros (v6)  
no dirá ya (v7)  
cómo sucedió la catástrofe. (v8)  
A cuanto talismán recurro (v9)  
cae hundido entre la tierra que cae de mi cabeza. (v10)

Con la descripción de la lengua sepultada entre los escombros se alude directamente a la incapacidad para expresar lo acaecido, es decir, no se conocerá ni el origen de la catástrofe, ni el espacio que se ha destruido, sin embargo, se puede especular al respecto. Como se apuntó al inicio, el declive del espacio que rodea a la voz enunciativa no es más que la habitación, el recinto matrimonial; esto se puede inferir no solo por el título del poemario —cabe enfatizar que corresponde a la estructuración de Rosas Lopátegui, misma sobre la que se propone este trabajo—, sino porque, como se verá en “Soledad”, la pieza es el lugar donde tienen lugar los horrores y manifestaciones más sórdidas. Asimismo, el cuarto, para Marcela Lagarde, se concibe como una celda que aprisiona, limita, constriñe y, además, en la poesía garricana aplasta, encierra, cuarteo y priva de los sentidos.

Conforme lo anterior, a la incapacidad de expresar lo acaecido en el recinto matrimonial —representada a través de la lengua sepultada de los versos 6, 7 y 8 unidos por el encabalgamiento— se añade como una temática constante en la selección de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”. Por ello, el espacio de la poesía cobra importancia, porque es el único donde caben las denuncias, donde el sujeto lírico puede expresar sus sentimientos más oscuros.

De regreso en el poema, los versos 9 y 10 contribuyen a la descripción del poder del agente desconocido que ocasiona la catástrofe, puesto que ni el talismán<sup>7</sup> es capaz de mostrar consuelo o alivio a la voz poética ni de detener el fatídico final, puesto que termina enterrado, desvirtuado, al igual que Elena, que se va sumiendo aún más entre los escombros:

El polvo del derrumbe (v11)  
empieza a sepultar mis hombros, (v12)  
mi garganta, me llega hasta los pies. (v13)  
Ya sólo soy un túmulo de tierra. (v14)

A partir del v11, se expresa la continuación de la tarea mortal del derrumbe —agente que ha pasado por metonimia a convertirse en el causante de la desgracia—, ahora con el polvo producido por su estruendo para sumir al sujeto lírico por completo. Ya ha cubierto su cabeza, ahora ha bajado a su garganta, lo cual implica que el escombros ha penetrado también en su interior; finalmente, termina por cubrir sus pies, convirtiéndola en un túmulo de tierra. Esta sentencia final (v14) resulta clave para la interpretación, puesto que los hechos de la mujer se ubican en la naturaleza; en el caso de “El llano...” y “Mi cabeza cuarteada” se traducen en la metáfora mujer-tierra, lo que implica un punto más alarmante:

La debilidad históricamente determinada, asumida como hecho natural, ha fomentado todo abuso y ha pretendido justificar la inexistencia de su condición de “sujeto” en la mujer, con sus propias necesidades y sus propios deseos, que sólo pueden ejercerse en función del único sujeto socialmente reconocido: el hombre (Basaglia, 1987, pp. 37-38).

Es decir, de acuerdo con la relación mujer-naturaleza, se ha justificado la inexistencia de la mujer como individuo autónomo, pues se entiende únicamente como complemento, como objeto de servicio, que no tiene más que ofrecer que sus cualidades naturales al servicio de y para *los otros*. De ahí que la imagen que cierra el entierro del sujeto lírico sea su desintegración en un túmulo de tierra (v14), presentando una profunda deshumanización, que resulta la única forma en la que el esposo observa a su cónyuge: sin calidad humana, a diferencia de él como sujeto que actúa en el ámbito social.

---

<sup>7</sup> “Objeto, a veces con figura o inscripción, al que se atribuyen poderes mágicos” (RAE, 2021). Por sus características, se encuentra alejado de una religión y más cercano a un pensamiento mítico.

De acuerdo con lo anterior, el tema principal de “Mi cabeza cuarteada” y de la selección, en general, es la violencia contra la esposa, pues durante el cierre del poema se observa el momento cúlspide del ejercicio vehemente contra la mujer, en este sentido:

La violencia señorea el trato del hombre a la mujer, quien en el mito, representa y protege a su congénere, la mujer. En efecto, la violencia a las mujeres es una constante en la sociedad y en la cultura patriarcales. Y lo es, a pesar de ser valorada y normada como algo malo e indebido, a partir del principio dogmático de la debilidad intrínseca de las mujeres, y del correspondiente papel de protección y tutelaje de quienes poseen como atributos naturales de su poder, la fuerza y la agresividad (Lagarde, 1993, p. 258).

Como lo antes dicho, desde el título de la sección —propuesto por Rosas Lopátegui— “Horror y angustia en la celda del matrimonio” se habla, a partir de la perspectiva femenina, respecto de la forma en que se quebranta el mito del papel protector del cónyuge masculino hacia el femenino, en tanto la violencia en el matrimonio es un fenómeno que ocurre en las relaciones sustentadas bajo los preceptos de la sociedad patriarcal. En este punto surge la pregunta ¿por qué es la parte femenina la que resulta violentada? La respuesta se encuentra en palabras de Basaglia:

Todo lo que se refiere a la mujer está dentro de la naturaleza y de sus leyes. La mujer tiene la menstruación, queda encinta, pare, amamanta, tiene la menopausia. Todas las fases de su historia pasan por las modificaciones y las alteraciones de un cuerpo que la ancla sólidamente a la naturaleza. Esta es la causa de que nuestra cultura haya deducido que todo aquello que es la mujer lo es por naturaleza: es débil por naturaleza, obstinada y dulce por naturaleza, maternal por naturaleza, estúpida por naturaleza, seductora por naturaleza, y también pérfida y amoral por naturaleza. Lo que significaría que las mujeres fuertes, feas, privadas de atractivos, inteligentes, no maternales, agresivas, rigurosamente morales en el sentido social son fenómenos “contra natura” (1987, pp. 36-37).

Es decir, en la misma línea de “El llano de huizaches”, ubicar los hechos de la mujer en la naturaleza ha llevado a concebir su papel únicamente en las actividades exclusivas a la esfera familiar en el hogar; por tanto, se ha generado la concepción de tales tareas como una celda de la no puede escapar, y si lo hace se manifiesta rechazo y señalamiento por soslayar sus deberes naturales; con ello, rebasa los límites de la sociedad patriarcal. Enlazándolo con el análisis de “Mi cabeza cuarteada”, se considera que la voz poética denuncia un sentimiento de profunda desesperación que termina por enterrarla: Elena es acallada bajo la catástrofe, razón que la sobrepasa, la afecta física y emocionalmente; por ello, utiliza la palabra poética para transmitir estos sentimientos claustrofóbicos y denunciar

lo que acontece, siguiendo la línea estructural propuesta en *Cristales de tiempo*, dentro de los muros de la habitación.

Para recapitular, tanto en “El llano de huizaches” como en “Mi cabeza cuarteada” se ha considerado al cuerpo femenino como el espacio de enunciación de la violencia; en la misma línea se ha comentado la metáfora mujer-naturaleza, premisa en la que se afirma “es la historia de su cuerpo, pero de un cuerpo del cual ella no es dueña porque sólo existe como objeto para otros, o en función de otros, y en torno al cual se centra una vida que es la historia de una expropiación” (Basaglia, citada en Lagarde, 1993, p. 25). En este sentido, si la mujer es naturaleza, su cuerpo, ocupado, poblado o, mejor dicho, infestado por los huizaches, duele, sufre, se cuarteo y se desintegra al sentirse violentado.

Asimismo, se estableció como una constante la privación de los sentidos, aunque parcialmente, puesto que aún en la poesía encuentra las facultades para expresar lo acaecido: en ambos poemas, el sujeto lírico se encuentra privada de la vista, alusión a la negativa para adquirir conocimiento; del tacto, que refiere a la prohibición de la escritura artística; lo mismo sucede con el gusto, más bien, la expresión oral, vedada para comunicar, denunciar o pedir auxilio; de igual manera, del resto de funciones motrices, puesto que en “El llano...” se encuentra descuartizada, imposibilitada para escapar por su propio pie, mientras que en “Mi cabeza cuarteada” las funciones neurológicas se cancelan al estar la cabeza destrozada por la inminente caída de los muros fragmentados.

Todas estas prohibiciones sintetizan el mundo patriarcal donde habita y sobrevive, pero que la rebasa y termina por enterrarla, por sumirla, acallando su voz y dejándola indefensa e imposibilitada para huir. En ambos poemas se observa la imagen, en un primer momento, de Elena descuartizada, con sus miembros regados, deshumanizada, ejemplo del pensamiento patriarcal respecto del papel de la mujer en el matrimonio: como un objeto al servicio del *otro* que ha llegado por ofrecer todo al grado que termina, en un segundo punto, aplastada, vuelta un túmulo de la tierra con la que históricamente comparte similitudes, desintegrada, sin más que ofrecer, sin más para dar; lejos de ser la mujer que se espera de acuerdo con la sociedad anclada a valores tradicionalmente excluyentes para las féminas.

Ambas imágenes, Elena desmembrada y Elena vuelta un túmulo de tierra, comienzan el recorrido para conformar lo que se concebirá como la identidad femenina

violentada en el matrimonio, unión que, lejos de ser sana, fructífera, fértil y feliz, es horrorosa, angustiante, inhóspita e incluso peligrosa para la vida del sujeto lírico. En este primer capítulo se atendió a la transformación del cuerpo que experimenta la violencia: la corporeidad habla, grita su sufrimiento y, sobre todo, denuncia su infelicidad. Para el siguiente capítulo se ahondará en lo que significa para Elena la prisión del matrimonio: la describe, así como a los horrores que acontecen dentro del recinto conyugal; identifica al sujeto opresor, con sus múltiples caras y facetas que lo conforman como el ser más oscuro y aterrador de la lírica garriana.

## Capítulo II. La imagen poética de Elena cautiva en la celda matrimonial

### 2.1 El sujeto lírico desde el cautiverio de la madrepasa y el hogar se torna siniestro

En el primer capítulo se trataron algunos conceptos que la antropóloga mexicana Marcela Lagarde propone para interpretar las condiciones en las que se encuentra el sujeto lírico como la mujer cautiva; en los siguientes poemas seleccionados de “Horror y angustia en la celda del matrimonio” continúan estas aseveraciones. En primer lugar, se entiende por cautiverio “la categoría antropológica que sintetiza el hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal: se concreta políticamente en la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la privación de la libertad” (Lagarde, 1993, p. 151), es decir, el rol femenino en el ámbito del hogar, a partir de lo que se verá en “Soledad”, “Tu voz” y “O.”. Se representa como el ingreso a un espacio que carece de derechos humanos de primera generación, en concreto, de la capacidad para ejercer libremente la vida.

En este sentido, como se reflexionaba en los poemas anteriores, el dominio sobre el *otro* es la base de esta visión que determina quiénes son las presas y quiénes los opresores. De esta manera, se habla de que el poder no se manifiesta como una forma de autonomía, en la que el individuo conduce su vida, sino que es una fuerza exterior que “surge [...] en el nivel de las relaciones sociales y se encuentra presente en la reproducción de los sujetos sociales, en lo público y en lo privado, en todos los intersticios de la vida” (Lagarde, 1993, p. 153), para dictaminar la estructura patriarcal de la sociedad.

En concreto, según Lagarde, el poder se entiende como “la capacidad de decidir sobre la vida del otro [...] con hechos que obligan, circunscriben prohíben o impiden. Quien ejerce el poder se arroga el derecho al castigo y a conculcar bienes materiales y simbólicos. Desde esa posición domina, enjuicia, sentencia y perdona. Al hacerlo acumula y reproduce poder” (1993, p. 154). Sin embargo, como apuntó Foucault, hay una importante necesidad de entenderlo desde su definición básica como “la regla, la ley, la prohibición de lo permitido y lo prohibido” (citado en Lagarde, 1993, p. 155), para exponer la existencia de más de una manifestación en los diferentes ámbitos de la vida.

Lagarde propone que la mujer —la categoría más general que “se refiere al género femenino y a [la] condición histórica [del grupo sociocultural de las mujeres]” (1993, p.

80)— vive en un cautiverio patriarcal cuya esencia es el poderío masculino, aunque, ya en lo particular, los alcances de las distintas formas de dominación dependerán del contexto de cada una, presentando así diferentes marcas. Sin embargo, todas convergen en el punto de enunciación: el cuerpo femenino vivido, porque es el espacio en el que se traducen las manifestaciones de violencia. Todos ellos se caracterizan por los siguientes puntos:

- i) la expropiación de su cuerpo, de su sexualidad y de su subjetividad. En términos de Basaglia (1983) es cuerpo-para-otros;
- ii) la no-conciencia y la no-voluntad en la definición del sentido de sus vidas;
- iii) el no-protagonismo en la definición de su ser, ni en el de cualquier otro grupo social;
- iv) la sujeción de las mujeres a los poderes encarnados por los hombres, por las instituciones, por los otros, y
- v) la subalternidad total de su ser (Lagarde, 1993, p. 175).

El primer punto se trató con detenimiento en la representación de la mujer como la tierra en el llano de huizaches, al igual que el no protagonismo de su ser, en tanto los lugares para la escritura, la oralidad y la poesía están vedados para el sujeto lírico, así como la sumisión a partir de los arquetipos observados en el Génesis. Para el análisis de “Soledad” se seguirá la línea del punto dos con respecto del modo en el que se puede apreciar que se conduce la vida de la esposa, muy relacionado con el punto cinco acerca del grupo subalterno al que circunscribe el sujeto lírico desde el primer poema.

Entonces, de acuerdo con el indicio que se da en el título —propuesto por la compiladora por las similitudes que comparten los textos reunidos— “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, el cautiverio que interesa para la siguiente lectura es el de las *madresposas*. Son las mujeres, quienes sintetizan la prisión del cuerpo en la maternidad y la conyugalidad, ambas reconocidas como “las esferas vitales que organizan y conforman los modos de vida femeninos, independientemente de la edad, de la clase social, de la definición nacional, religiosa o política” (Lagarde, 1993, p. 363).

Las madresposas exponen la función de servir de vehículo procreador y erótico para *los otros*. Su vida consiste en dar por ciertas las normas hegemónicas que ciñen sus tareas a “realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntaria” (Lagarde, 1993, p. 363). Sin embargo, no hay que olvidar que la maternidad y la conyugalidad no se limitan a involucrar a parejas y descendientes, sino que las mujeres

adoptan maternalmente a cualquier persona de formas variadas que van desde lo afectivo, lo económico, lo social a lo imaginario. Incluso, se afirma lo siguiente:

Las mujeres pueden ser madres temporales o permanentes —además de sus hijos—, de amigos, de hermanos, novios, esposos, nueras, yernos, allegados, compañeros de trabajo o estudio, alumnos vecinos, etc.; son sus madres al relacionarse con ellos y cuidarlos maternalmente. Son esposas de sus esposos pero también de sus padres, de familiares, de amigos, de novios, de jefes, de maestros, de compañeros de trabajo, de hijos; lo son al relacionarse con ellos en aspectos públicos y privados como si fueran sus esposas (Lagarde, 1993, p. 364).

Sin embargo, las diferentes maternidades y conyugalidades no son reconocidas porque las normas sociales han establecido que, para acreditar la unión entre dos personas, debe existir de por medio un contrato ante las instituciones, el Estado o la Iglesia, así como ubicarse en los tiempos que se establecen en el ciclo de vida, es decir, en cierto rango de edad. En concreto, esta categoría de cautiverio es tan amplia que abarca las diferentes formas en las que las mujeres desempeñan la feminidad destinada. Este último término resalta porque se refiere a una cualidad innata de las mujeres: ser “entes interiorizados en la opresión, dependientes vitales y servidoras voluntarias de quienes realizan el dominio y dirigen la sociedad” (Lagarde, 1993, p. 365).

Finalmente, cabe puntualizar que el interés en este segundo capítulo para los análisis de “Soledad”, “O.” y “Tu voz” es la forma en la que, a través de la palabra poética, se observa de cerca el cautiverio de la mujer-esposa, en particular desde el espacio de enunciación: el cuerpo femenino y sus transformaciones, tema que corresponde con lo siguiente:

La mujer vive el mundo desde su cuerpo. El hombre también, pero para el hombre su vida no es su cuerpo y para la mujer la vida se despliega en torno a un ciclo de vida profundamente corporal. Por eso su sensibilidad, y por eso su cuerpo grita y le duele cuando está inconforme, tanto como puede desplegar goces si logra vencer algunas chambras, algunos corsés, algunas camisas de fuerza y algunas mortajas (Lagarde, 1993, p. 201).

Con los conceptos que sirven como modelo de interpretación para todos los poemas seleccionados de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, en especial los correspondientes al segundo capítulo del trabajo, “Soledad”, “Tu voz” y “O.”, se avanza en los apuntes y los comentarios respecto de estas formas de denuncia femenina a través de la palabra poética.

La madresposa se expresa a partir del mito de la Virgen, lo que hace pensar en atributos específicos sobre su comportamiento, su relación con el varón y, esencialmente, en su ser que “como en todas las vírgenes, se concreta en un cuerpo intocado, sólo materno, al que se asemeja con la naturaleza” (Lagarde, 1993, p. 366). Entonces, el matrimonio debe entenderse a partir de las uniones entre María y José, y la Iglesia con Cristo, que se toma como esposo de la institución cristiana. Sin embargo, no se puede pasar por alto que estas relaciones implican un poder caracterizado por la obediencia femenina.

Pero, para que se concrete un matrimonio, la reproducción es obligatoria ya que, a partir de su sexualidad para *los otros*, la esposa adquiere existencia. Por ello, “la mujer sola es imaginada como la mujer carente, le falta algo, le falta el dador de la vida social, le falta el hombre” (Lagarde, 1993, p. 367). Es decir, a partir de la relación con el varón será observada la participación femenina que, además, tiene que cumplir con las condicionantes del ideal cristiano patriarcal: la figura de la virgen maternal.

De esta forma, la familia, entendida como “un hecho sociocultural multideterminado, en proceso con principio y fin” (Lagarde, 1993, p. 368), se estructura —a partir de su definición básica como hecho natural de organización entre especies— como una relación doméstica eterna entre el hombre y la mujer para la procreación de la especie. Pero, hablar de que tanto el matrimonio como las parentela son una prisión en la que las mujeres viven, o sobreviven, como se verá en “Soledad”, hace pensar en el concepto de lo *siniestro*, necesario para comprender los versos seleccionados de la poesía de Elena Garro.

Se entiende a lo *siniestro* como aquello que causa terror respecto de las cosas, personas o espacios conocidos: “la voz alemana ‘*unheimlich*’ es, sin duda, el antónimo de ‘*heimlich*’ y de ‘*heimisch*’ (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico)” (Freud, 1981, p. 2484). Pero, desde el punto de vista anterior, ¿de qué manera la construcción doméstica de la relación familiar, que limita a la mujer a la sumisión, puede no resultar ya pavorosa en sí misma? Entonces, lo que se va a tornar objeto de terror es la concepción genérica que se alimenta de esta tradición cristiana patriarcal: el *hogar* como instancia física en el que se desarrolla la relación marital, traducida a violencia.

*Heimlich* posee distintos significados que adquieren relevancia de acuerdo con el contexto al que son referidos. Dentro de sus significados más generales, uno de ellos es lo

oculto o disimulado; pero el que interesa para el análisis es el que se refiere directamente a lo que Sanders propone como: “propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda el hogar” (citado en Freud, 1981, p. 2485). Por lo tanto, evoca bienestar, calma, sensación de confort, así como de seguridad y protección. Por el contrario, el antónimo *unheimlich* indica algo que provoca terror atroz proveniente de algo conocido: la noche que cae dentro de la habitación.

La familia es un grupo doméstico que se sitúa dentro de una territorialidad conformada por un espacio físico determinado y la construcción, es decir, la residencia: “la tierra-casa es la propiedad característica del grupo familiar, está en la base de sus relaciones [míticas del cristianismo] entre sus miembros, del trabajo y de la identidad de algunos de ellos, constituye la herencia y confiere sentido a la vida” (Lagarde, 1993, p. 376). Es decir, la conformación de los seres consanguíneos dentro de su territorio constituye el concepto de *hogar*: un espacio que sobresale por brindar estabilidad, comodidad y, por ende, felicidad. Pero, lo siniestro puede hacer que se torne en una instancia inhóspita, como se observó el llano de huizaches. Ahora, la noche encerrada en la habitación es el escenario en el que el sujeto lírico expone su cautiverio. Teniendo en cuenta estos conceptos, se puede entrar al análisis.

## **2.2 Segunda manifestación del cautiverio: el hogar inhóspito**

Como se señaló en los poemas anteriores, la técnica utilizada es el verso libre, por lo que su extensión es variada. “El llano de huizaches” se compone de ocho estrofas, mientras que “Mi cabeza cuarteada” es una sola, al igual que “Soledad” (Garro, 2016), cuya organización es de 44 versos en los que imperan los heptasílabos y los tetradecasílabos. Los más extensos se encuentran divididos por una coma que marca un ritmo de lectura ágil y permite recobrar el aliento. Asimismo, la presencia de líneas versales menores configura una atmósfera de suspenso con sentencias importantes para el sentido poético. El sujeto lírico comienza ubicando su canto:

Se cierran las persianas, se corren las cortinas (v1)  
y se cierra a la noche en una pieza. (v2)  
Las sillas, el canapé tendido, el secreter y los espejos (v3)  
se miran entre sí. (v4)  
Una amenaza se prepara. (v5)  
¿De qué serán testigos esta noche? (v6)

En primera instancia, se menciona que el espacio del poema es una pieza, equivalente a lo privado e íntimo del hogar, en la que la noche es instaurada cuando una fuerza externa cierra las cortinas y las persianas, sumiendo al sitio en una oscuridad abrumadora. Además, hay personificaciones importantes en los muebles de la alcoba: las sillas, el canapé, el secreter y los espejos se observan entre ellos ante la lóbreguez, que trae consigo una carga negativa: es el preámbulo de un hecho fatídico que van a atestiguar en el espacio más reservado. Es importante mencionar que los muebles-testigos son partes esenciales dentro de la construcción del sitio general del poema, cada uno tiene una significación importante, en tanto dan cuenta del estatus en el que se ubica el lecho matrimonial.

El canapé es un “‘asiento grande para dos personas, por lo menos, provisto de respaldo y de brazos’, ‘directo antecesor del sofá’, [...] ‘un escaño que comúnmente tiene acolchado el asiento y el respaldo para mayor comodidad y sirve para sentarse o acostarse’” (Sanz, 2013, p. 144). Un mueble que combina la practicidad de una banca, para unir a dos o más personas en un mismo espacio, y la comodidad e invitación al descanso y la relajación de una cama en un espacio reducido; por lo tanto, un mobiliario práctico, ergonómico, cómodo y tanto de carácter social como individual.

Por sus características, se encuentra entre el espacio público, que invita a sentarse para socializar, y el privado de la habitación. Fue un mueble selecto, poco frecuente y elitista; ocupó un lugar en salas, estudios y dormitorios popular entre las familias nobles y burguesas. Con el tiempo se prolongó su uso como un mobiliario elegante y rústico. Por lo tanto, su presencia, acompañada de las sillas (que no se menciona que sean de materiales como palma o mimbre) refiere a un espacio acomodado, propio de una familia con poder adquisitivo.

Por otro lado, el secreter en esencia es un mueble destinado para leer o escribir, incluso para realizar cualquier actividad que requiera de un doble soporte: la silla y la mesa. Su característica principal es que posee bastantes cajones que permiten almacenar o guardar artículos, papeles, plumas, cartas, sentimientos, pasiones o secretos. Este tipo de escritorios fue valorado por su calidad y lujo, así como confort y practicidad para la escritura y el almacenaje seguro, puesto que muchos se diseñaron para ser cerrados bajo llave con una tapa de cilindro.

Asimismo, los espejos despiertan gran interés, ya que tiene diversas significaciones simbólicas y míticas, en primer lugar interesa lo siguiente: “¿qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 474). Siguiendo esta perspectiva, serán los representantes de la realidad, en cuanto a que reflejan con fiabilidad lo que ha de acontecer en la habitación:

La casa está en tinieblas. (v7)

Entran vientos furiosos a derribar la chimenea. (v8)

El fuego apagado retorna a sus quejidos. (v9)

El ropero empieza sus lamentos. (v10)

La cómoda se agita. (v11)

Una rata roe la pata de mi cama. (v12)

El primer aviso se dio con la repentina caída de la noche; ahora, en la escena se instauran las tinieblas, con lo que el recinto se vuelva aún más horroroso porque sabe que algo terrible ha de pasar. Por su parte, la entrada de los vientos constituye la extinción del fuego de la chimenea, y con ello del calor, por lo que queda instalado el frío dentro de la habitación. Estos elementos conforman una imagen esencial en el poema: retratan el hogar como un espacio físico que ha perdido el bienestar que debería suponer. Al mismo tiempo, parece que el sujeto lírico adentra lentamente al lector en la atmósfera siniestra, a guisa de un cuento que encontrará su clímax en las siguientes líneas.

Como se trató, las personificaciones de los muebles serán una constante en el poema. Como los demás, se estremecen ante la fuerza con la que entran los vientos; en particular el ropero y la cómoda expresan sentimientos concretos: la aflicción y el nerviosismo, ya que el primero expresa su dolor con llanto y la segunda con inquietud; pero esta combinación, que bien puede definir el miedo, es afín al sujeto lírico. Es decir, a partir de los objetos va a denunciar el abatimiento que le atañe porque vaticina un desenlace trágico, haciendo un símil entre la habitación y su cuerpo, nuevamente como el espacio desde el que enuncia su poesía.

Entendiendo que la voz poética expresa lo que siente desde su cuerpo, el v12 hace referencia a la condición del ser para *los otros*. La rata se encuentra royendo la pata de la cama, lo que implica que desgasta lentamente la madera, pero no la destruye; lo mismo se podría decir de la corporeidad femenina de la voz poética en servicio de quien la posee y

utiliza en un ejercicio continuo y desgastante, pero no letal, por lo que no se ve el final. Una vez que se ha descrito el espacio hostil, aparece el objeto que causa el terror:

Abren la puerta y entran. (v13)  
Caminan de puntillas, me rodean. (v14)  
Están mirando mi cara y mi cabello desfallecido (v15)  
sobre la almohada. (v16)  
Dan vueltas en silencio. (v17)  
Los Padres Nuestros desfilan precipitados. (v18)  
Las sombras se arrinconan. (v19)  
Si no estuvieran tan cerca, lanzaría un grito. (v20)

La omisión del sujeto en los versos 13, 14 y 15 alimenta la atmósfera de terror, puesto que no se sabe quién o qué es lo que observa al sujeto lírico. Sin embargo, se puede intuir que es un sujeto colectivo, ya que la declinación de los verbos: abrir, entrar, caminar y rodear en la tercera persona del plural refiere específicamente a *ellos*, quienes serán tres individuos distintos. Al mismo tiempo se presenta la cama, lugar desde el que Elena enuncia los versos, a manera de lecho de agonía o incluso de muerte, acortando aún más la prisión dentro de la habitación, ya que acostada y atada no puede liberarse, mucho menos huir. Mientras que, en el caso de *ellos* se percibe una deixis, es decir, el punto de referencia y observación de Elena es desde arriba, de una posición privilegiada que les otorga la libertad para someterla, así como para moverse dentro y fuera del claustro.

El primero de *ellos* se integra por las sombras del v19 que constituyen una amenaza latente porque, si bien permanecen en los rincones, pueden acercarse en cualquier momento, por ello el sujeto lírico no se atreve siquiera a lanzar un grito. Sobre esto, se puede recuperar lo siguiente: “*heimlich* designa también un lugar libre de fantasmas, [es] familiar, amable, íntimo” (Grimm citado en Freud, 1981, p. 2487), por lo tanto *unheimlich* indica un sitio lleno de espectros. Es decir, la alcoba se ha tornado siniestra a partir de la intromisión de *ellos*, ya que han transformado la habitación en una celda, que trae consigo implicaciones como la anulación de la libertad, el castigo, la condena y la violencia.

Ante el peligro, se menciona que los padres nuestros desfilan precipitados, que no es más que una construcción poética que expresa la desesperación del sujeto lírico que reza, esperando ahuyentar las sombras. Sin embargo, ni esta oración ni la que se enunciará en el v30, “las aves Marías no pueden contra esta furia negra”, serán suficientes para detener el

paso de la oscuridad. Avanzando en las líneas versales, se descubre el siguiente sujeto, y el más importante, de *ellos*:

Colgado en una silla está el paraguas. (v21)

Me odia, nos odiamos. (v22)

Se sale de su funda y revolotea por el cuarto. (v23)

Murciélagos negro me aletea sobre la cara, (v24)

me orina los cabellos. (v25)

Sobre lo negro él es más negro todavía. (v26)

En primera instancia, resalta la metamorfosis del paraguas, primero se encuentra colgado en la silla (v21), pero en el v23 adquiere una importante animación: es capaz de salir de su funda para revolotear, lo que da cuenta de la metáfora entre este objeto y el animal que se menciona en el v24: un murciélago negro. Entender esta figura del nivel léxico-semántico resulta fundamental para comprender por completo el significado de estos versos: “(como la comparación, el símbolo, la sinestesia) se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan” (Beristáin, 1985, p. 308). Es decir, la relación poética paraguas-murciélago se establece a partir de su similitud física: el objeto por sus varillas articuladas, que se extienden o se pliegan, se asemeja con las alas del animal, ya que estas también se abren o cierran para emprender el vuelo. Y, aunque esta construcción léxico-semántica no se emplee en el lenguaje cotidiano, la poesía brinda un espacio importante para emplearla y darle completamente un sentido en “Soledad”.

La metáfora entre el paraguas y el murciélago contribuye perfectamente a la construcción pavorosa que hasta ahora se había presentado. Se une al resto de las manifestaciones de *lo familiar vuelto siniestro* para configurar un espacio que a partir de sus objetos-miembros observa, se transforma y atormenta al sujeto lírico. Hasta este punto se conoce al sujeto con más poder dentro de la habitación: el murciélago, metamorfoseado del paraguas, sin embargo, hay algunos otros puntos que faltan señalar sobre este habitante nocturno.

Un significado interesante respecto de este animal es el que le confiere la cultura maya: “es el señor del fuego. Es destructor de vida, devorador de luz [...] Es igualmente la divinidad de la muerte para los mejicanos [sic], que lo asocian al punto cardinal norte y lo

representan a menudo combinado con una mandíbula abierta, a veces remplazada por un cuchillo de sacrificio” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 737). Puesto que al nombrarlo “devorador de luz” se establece un símil importante con el papel que desempeña este miembro: ser uno de aquellos que tornan la habitación en un espacio oscuro, infértil y, en última instancia, completamente siniestro, ya que es donde se puede cesar con cualquier rastro de vida.

Por otro lado, es inevitable pensar en la tradicional y popular relación entre el murciélago y el vampiro, debido a que el primero es “el único mamífero volador, pero dentro de sus múltiples especies, el murciélago vampiro es el único que se alimenta exclusivamente de sangre” (National Geographic, 2011), lo que remite directamente a la figura del monstruo chupa sangre. Asimismo, otra característica de este animal que va de la mano con la descripción del poema es su momento de ataque: sale a cazar en las horas más oscuras de la noche. Se alimenta de animales mientras duermen, pero se sabe que también de sangre humana (National Geographic, 2011). De ahí que se configure como una figura pavorosa, dueña de la noche que se instaura en la habitación, donde provoca terror pero sin llegar a poner fin al sufrimiento del sujeto lírico.

La primera vez que se relacionan el vampiro y el murciélago en la literatura es en 1897 con la publicación de *Drácula* de Bram Stoker, novela que reúne la tradición literaria que le antecede e incorpora elementos para otorgarle el carácter terrorífico. Entre sus significaciones se encuentran la longevidad y el carácter mítico, pero son sus características físicas y su papel dentro de la atmósfera siniestra las que interesan para el análisis. De vuelta al poema, en el v22 se establece la relación que existe entre el sujeto lírico y el murciélago: basada en el odio, este sentimiento cobrará especial importancia en “Hoy ármese mi mano”, puesto que se presenta como el único fruto que ha dado la relación conyugal. Por tanto, desde “Soledad” se presenta un indicio de lo que serán dos constantes en el resto de los poemas: las múltiples metamorfosis del cónyuge masculino y la aversión por el *otro*.

Por otro lado, queda por apuntar las implicaciones que tiene la orina sobre el cabello de Elena. Esta acción del murciélago sigue la línea de los fluidos corporales como manifestación de la vehemencia exacerbada contra la mujer que se apuntó en “El llano...” Nuevamente, la orina es un elemento que ejemplifica la humillación del yo poético. Y no

solo este ejemplo alimenta la idea, sino que la larga lista enunciada de horrores que acontecen en el lecho matrimonial contribuyen a aseverar que la violencia es el tema sobre el que gira la selección “Horror y angustia en la celda del matrimonio” de la poesía de Elena Garro. Con el fin de ponerle un adjetivo, es conveniente recuperar lo siguiente:

La violencia contra las mujeres es de distinta índole y adquiere diferentes manifestaciones de acuerdo con quien la ejerce, contra qué tipo de mujer, y la circunstancia en que ocurre. Hay la violencia del sojuzgamiento económico, de la imposición de decisiones, del engaño, de la infidelidad, del abandono. La violencia afectiva y corporal —reconocida como crueldad mental y como violencia física o “sexual”—, implica gritos, maltrato, humillación, distintos grados de ultraje erótico, el secuestro, los golpes, la tortura y la muerte (Lagarde, 1993, p. 259).

La lectura de “El llano...”, “Mi cabeza cuarteada” y “Soledad” ha permitido observar que la violencia retratada en los versos es de tipo doméstica, por ello se recupera el concepto del *cautiverio de la madresposa*, para entender cómo el lecho matrimonial, en una transformación siniestra, se ha vuelto un espacio inhóspito, inseguro y del que no se puede salir. Pero, ¿quién ha transformado el hogar?, si desde los dos primeros se podía intuir la respuesta, ahora, en el tercer poema y el resto de los seleccionados, se puede distinguir al responsable.

“Soledad” presenta un atisbo de la identidad del sujeto que comete las agresiones en contra de Elena, puesto que se le irá conociendo a través de diferentes rostros, ya que su carácter camaleónico es la principal característica pavorosa que alimenta el ambiente sombrío. En primer lugar se presenta como el murciélago negro, incluso más oscuro que la noche, metamorfoseado del paraguas, pero además señala que entre ambos existe una relación de odio: “me odia. Nos odiamos”, por lo que se infiere que no es únicamente una manifestación de lo siniestro en el lecho, es un ente que atemoriza con su llegada, agrede al verter su orina en la cabellera del sujeto lírico y es capaz de odiar. De tal forma, al hablar de violencia doméstica, se intuye que quien ejerce estas acciones es el cónyuge, además de que la sentencia da cuenta de la aversión como trasfondo de la relación marital. Sobre este último tema, tratado y ejemplificado desde diferentes puntos y en numerosas ocasiones, se reflexiona a partir de lo siguiente:

En su síntesis ideológica sobre la mexicanidad, Paz (1983:63) considera la violencia a las mujeres como uno de los elementos definitorios tanto de esa identidad nacional como de la visión masculina y patriarcal sobre las mujeres que él [mismo] elabora: “La Chingada es la madre abierta, violada o burlada por la fuerza [...] toda mujer,

aun la que se da voluntariamente, es desgarrada, chingada por el hombre. En cierto sentidos todos somos, por el sólo hecho de nacer de la mujer, hijos de la Chingada, hijos de Eva” (Lagarde, 1993, p. 259).

Es decir, a partir del fragmento correspondiente a *El laberinto de la soledad*, se expone que la violencia hacia la figura femenina es una constante que dirige el pensamiento masculino y patriarcal mexicano, por lo que se vuelve una situación común, definitoria para la convivencia entre el hombre y la mujer. Pero el origen es remoto, y concuerda con lo que se trató en “El llano...” respecto de la relación entre Adán y Eva, que supone por parte de las masculinidades el ejercicio libre de la vida; en cambio la mujer está ceñida a su correspondiente para ser servidora.

Como resultado del ejercicio violento, las siguientes líneas versales ahondarán en lo que supone para el sujeto lírico el ingreso del murciélago a la habitación:

Cae rota la esquina de un espejo. (v27)  
Un hombre muy alto acaricia al pájaro (v28)  
y lo lanza de nuevo contra mí (v29)  
Las aves Marías no pueden contra esta furia negra (v30)  
que me sigue orinando los cabellos. (v31)

El espejo, de ser un testigo y reproductor de lo que acontece en la habitación, se ha fragmentado y ha caído una de sus esquinas. ¿Qué implicaciones podría tener esto? Este objeto se ha vuelto para diferentes culturas un símbolo de reflexión, hablando en el sentido literal como metafórico. Una lectura interesante es la siguiente: “es el signo de la armonía, de la unión conyugal, mientras que el espejo roto es el de la separación” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 475). En suma, la ruptura de este objeto se puede entender como símil del rompimiento del enlace marital, puesto que ha reflejado una serie de actos violentos en contra de la fémina, así como el odio como fruto de tal unión.

El tercer miembro de *ellos* es el hombre de gran altura. Imposible soslayar el uso del adjetivo *muy* para resaltar la estatura del sujeto: ya que le permite detener el vuelo del pájaro, más bien del murciélago, sostenerlo y, sobre todo, acariciarlo. En este sentido, este ente representa su masculinidad violenta, lo que implica que es nociva para el sujeto lírico: sus desechos definen un riesgo alto para su salud. Mas para el hombre muy alto no es una amenaza, al contrario, es una extensión de él, por lo que la aprecia mediante la caricia.

La siguiente acción que realiza el hombre, enunciada a través del encabalgamiento, es lanzar al murciélago de nueva cuenta contra su víctima, puesto que se alejó, ya sea

porque acudió a él ante su llamado o incluso porque el sujeto lírico trato de ahuyentarlo. A lo que Elena responde con plegarias y rezos para abatir al grupo que ahora denomina “furia negra”, conformado por las tinieblas, los vientos furiosos, la rata, las sombras, el murciélago, metamorfoseado del paraguas, y el hombre de gran altura, que junto a los quejidos del fuego apagado, los lamentos del ropero y la agitación de la cómoda, conforman el escenario tétrico y pavoroso del hogar, del lecho matrimonial vuelto siniestro, inhóspito, infértil y peligroso.

Ante la inminente llegada de la fatalidad, las plegarias no pueden contener el desenlace fatídico que se avecina:

La almohada está mojada. (v32)  
Si levanto la cabeza mis cabellos (v33)  
se quedarán ahí pegados para siempre. (v34)  
Se han podrido. (v35)

El v32 es muy claro en describir el estado de la almohada: está mojada, la causa se anunció en el v31: la orina del murciélago sobre los cabellos que, ahora se especifica están *ahí* sobre la almohada, pero también podría deberse al llanto del sujeto lírico. Sobre la primera aseveración siguen los versos, ya que la oración condicional del v33 y v34, unida por el encabalgamiento, establece que el pelo del sujeto lírico se adhirió al almohadón, por lo que no puede despegar la cabeza, ya que implicaría arrancarlo de sí; con ello se encuentra atada a la cama; por tanto inmovilizada. En este sentido, cambia el significado de dos objetos: de la primera, de ser un accesorio de la cama destinado al reposo, pasa a una especie de adherible a guisa de trampa que impide la liberación; el segundo, por ende, es el lecho que, como ha sido una constante, se presenta como un camastro propio de una celda. Por tanto, ninguno brinda comodidad, seguridad ni descanso; se han convertido en un espacio incómodo, pobre y en mal estado; más cerca incluso de un féretro, en el que la descomposición ha iniciado por los cabellos podridos.

Con la cabellera en putrefacción ocurre algo similar que con la pérdida del simbolismo de la cabeza en “El llano...”, puesto que hay dos puntos que merecen ser retomados para precisar la desvalorización de la mujer a partir de esta parte de su corporeidad. El primero es respecto de su significación desde la relación fémica-naturaleza: “en el pensamiento simbólico, los cabellos están ligados igualmente a la hierba, cabellera de la tierra, y por tanto a la vegetación” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 218). Su

crecimiento se asocia a la fertilidad, por tanto a una salud estable; sin embargo *podrido* termina por destruir estas concepciones, demeritando tales cualidades históricas.

El segundo punto corresponde a la cabellera como “una de las principales armas de la mujer, el hecho de mostrarla o esconderla, anudarla o desatarla es frecuentemente signo de la disponibilidad, de don o de reserva” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 219). Desde esta óptica, confiere cierta fortaleza a la figura femenina, pero el siguiente ejemplo termina por arrebatarla: “María Magdalena, en la iconografía cristiana, se representa siempre con los cabellos largos y sueltos, signo de abandono a Dios, más aún que recuerdo de su antigua condición de pecadora” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 219). Se ve un contraste importante entre lo que significa portar el cabello suelto siendo hombre, ya que para Sansón refleja su virilidad y poder, mientras que para Magdalena sirve para identificarla como pecadora.

Para simplificar, al estar podrida, la cabellera del sujeto lírico —lejos de la mítica equivalencia de la mujer-naturaleza— apunta a un estado de descomposición, propio de los muertos, por lo que la pieza en la que tienen lugar los horrores se transforma en un espacio donde cesa la vida, en el que incluso pareciera velada por los agentes oscuros y, finalmente, en su tumba como lo vaticinaba “Mi cabeza cuarteada” al cerrar con: “Ya sólo soy un túmulo de tierra” (Garro, 2016, p. 115).

Por último, se puede establecer una metáfora importante de la condición de la *madresposa*: sujeta al servicio del *otro* —que implica no solo satisfacer las necesidades del esposo patriarca y de los hijos, sino la negativa a salir de los roles tradicionales adscritos históricamente a las mujeres— con la imagen de Elena adherida a la almohada, la cama y, por ende, a la habitación/celda matrimonial y sometida a los horrores y los tormentos que significan para ella la relación con la persona que dirige las palabras que cierran el poema. En este sentido, esta imagen sintetiza “Soledad” como una muestra poética importante de la experiencia de vivir en un hogar transformado en un escenario siniestro.

Finalmente, el poema termina con lo que pareciera el cierre de un relato de horror:

Todas las sombras avanzan contra mí. (v36)

Mi corazón da un salto y se sale del pecho. (v37)

Oigo su carrera por el cuarto, (v38)

abre la puerta, sale. (v39)

Me alcanza su galope por la calle. (v40)

Huyo por el pasillo largo. (v41)

Abro la puerta. (v42)

Es en el momento de más tensión, cuando las sombras se precipitan hacia el sujeto lírico, que el corazón abandona el cuerpo: emprende la huida del cuarto pavoroso y galopa las calles para alejarse de la oscuridad. La personificación inicial de este miembro, capaz de saltar, correr, abrir la puerta y salir, desemboca en una metonimia entre el caballo que galopa, es decir que avanza acelerado, apresurado, y el corazón que late exacerbado ante el terror que ha presenciado. Por lo que, al sentir la violenta arritmia, la reacción natural de Elena es buscar la supervivencia a través de la huida que intenta emprender (v41); sin embargo, se detiene con el diálogo que se inserta en la penúltima línea versal del poema:

—“Qué loca tan estúpida te has vuelto”. (v43)

Estoy con vida en el espejo. (v44)

El v43 se presenta como última manifestación siniestra, no se hace explícito quién lo emitió, pero bajo la lectura previa se puede entender como una oración que dirige el esposo cuando encuentra a Elena a la salida para intentar recuperar su galopante corazón, aunque también puede ser el eco que aún guarda en la memoria. Sin embargo, antes de cerrar, es importante detenerse en el sustantivo *loca*, puesto que, considerando que es el esposo quien dirige tal sentencia, se está empleado para definir a Elena, por ende, la describe desde la locura. Pero surge la pregunta ¿por qué está loca?, o ¿por qué se ha vuelto así?

En primer lugar se debe hablar de la locura,<sup>8</sup> cuya concepción desde la psicología y la medicina es la enfermedad, arraigada en la sociedad con normalidad para describir lo descompuesto, lo que no sirve, lo que está enfermo, lo diferente. Esta generalización ha sido fruto de la difusión de los medios masivos de comunicación donde:

Forma parte de argumentos de películas de cine, de televisión, de radionovelas, programas, fotonovelas y cuentos. Es decir, se difunde de manera principal a las mujeres que ven por más horas esos programas y son adictas a las fotos, radio y telenovelas que les enseñan a ser mujeres y les explican el mundo (Lagarde, 1993, p. 688).

Es decir, la difusión masiva de la locura como enfermedad arraigada a las mujeres es una clave interpretativa para el v43 y la selección, porque ahora estar *loca* se le añade como

---

<sup>8</sup> Alonso menciona al respecto: “de loco [...] de origen incierto; tal vez del árabe *lóuq.* de *alwaq.* tonto, loco: Privación del juicio o del uso de la razón: acción inconsiderada o de gran desacierto. Exaltación del ánimo o de los ánimos producida por algún afecto u otro incentivo. Insensatez, tontería” (citado en Lagarde, 1993, p. 687).

rasgo identitario al sujeto lírico. ¿Pero dónde se identifica la locura en las mujeres? Si bien desde los poemas anteriores se han dado ciertos indicios a este tópico al volcar el significado natural de la cabeza como el repositorio de saberes por el siniestro depósito de los desechos masculinos, no es solo en el cerebro donde se adscribe el trastorno de las facultades mentales, sino que la fémina posee otro espacio exclusivo donde se atañe tal enfermedad, la matriz que:

Es imaginada como el sitio y la causa de la particular locura femenina, de la histeria que va de enfermedad mental a acusación. Se considera que las mujeres maléficamente son responsables de su histeria lanzada como una agresión a los otros. Así, el cuerpo extraño de las mujeres es concebido desde un saber que les es ajeno, como causa biológica de sus malestares (Lagarde, 1993, p. 690).

En este sentido, la histeria, manifestación nerviosa de la locura, se clasifica como una enfermedad naturalmente adscrita a la mujer y, por ende, se le observa como un sujeto descompuesto o enfermo. Es decir, nuevamente se confiere a la fémina cierta caracterización sobre su modo de ser y de actuar de acuerdo con su naturaleza. Por consiguiente, bajo tal óptica, la locura también es intrínseca en la femineidad. Sin embargo, hay que considerar que así como esta, otras locuras surgen de los baches que las personas, sin importar su género, atraviesan a lo largo de su vida y que las desbordan. Por lo tanto, hay ciertos detonantes que, en la selección “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, abonan para responder a la pregunta inicial: ¿por qué Elena, la voz poética, está loca?

La locura de las mujeres en la cultura patriarcal “es el conjunto de dificultades para cumplir con las expectativas estereotipadas del género: ser una buena mujer, hacer un buen matrimonio, criar bien a los hijos, tener una familia feliz, y todo lo que se añade según la situación de las mujeres” (Lagarde, 1993, p. 701). Esta propuesta va de la mano con lo que se apuntó en “El llano...” con los estereotipos de Adán y Eva contemporáneos: el sujeto lírico incumple con los deberes adscritos históricamente para ella, por lo que se encuentra contrariada entre ser una dama según las normas patriarcales y el anhelo por convertirse en una mujer. De esa forma, se observa una fuerte contienda interna del sujeto lírico sobre su alejada de estos parámetros. Entonces, la pregunta se respondería de la siguiente forma: porque no puede cumplir con los ideales o las preceptivas que el patriarcado le impone, de tal suerte que termina sobrepasando sus límites y encuentra en la escritura el recinto para expresar lo que no debería decir según su condición de mujer-presa en el matrimonio.

Ahora bien, cómo justificar que ha sido el cónyuge masculino el emisor de tal sentencia (v43) ante lo que, desde el inicio del poema, parece un ataque histérico que encuentra su punto más álgido en el encuentro con el otro en la puerta. Si ya los indicios lo han perfilado como el causante de las diversas manifestaciones siniestras, hay un punto clave que une tal lectura en complemento a la denominación de loca a la figura femenina:

Siempre son las instituciones —la familia, el hospital, el tribunal—, y los individuos del poder—los familiares, los vecinos, las amistades, los jefes, los médicos: psiquiatras, ginecólogos, psicólogos—, quienes deciden qué mujeres están locas y cuáles no; quién requiere ser apartada, alejada, guardada, recluida y ¿curada? El poder decide qué mujeres se quedan afuera y cuáles deben ser encerradas. El momento político de dar el nombre de loca a la mujer, como el signo de otra naturaleza, ocurre en el ritual del encierro, ritual de pasaje que simboliza la institucionalización de la locura (Lagarde, 1993, p. 694).

Es decir, el esposo patriarcal es el único ente capaz de denominar al sujeto lírico *loca* y someterla al encierro dentro de la habitación, puesto que el poder reside en su género masculino. En concreto, el hombre adquiere con el matrimonio un mundo privado donde ejercer sus facultades patriarcales que, por su puesto, incluyen denominar a la mujer “enferma de locura” si esta no cumple su parte en el cuidado de él y del hogar. Es así que, siguiendo la estructura propuesta por Rosas Lopátegui, es pertinente afirmar que hay una importante escisión entre ser esposa y esposo en concreto en la muestra poética de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, pero este tópico será tratado con más detenimiento en “Hoy ármese mi mano”.

Finalmente, el último verso termina por unir la última pieza de la imagen del sujeto preso en el poema. En 10 sílabas resume lo que significa para ella vivir en matrimonio: contemplándose aún con vida ante el espejo. En la medida en la que el espejo representa la realidad que acontece en la habitación, es un vehículo de transmisión; para explicar la importancia de este objeto es necesario señalar ciertos puntos. Bachelard los define como “objetos demasiado civilizadores, demasiado manejables, demasiado geométricos; son, con demasiada evidencia, instrumentos del sueño como para adaptarse por sí solos a la vida onírica” (2016, p. 40). Asimismo, se complementa con lo siguiente:

Imaginemos a Narciso delante del espejo; la resistencia del cristal y del metal opone una barrera a sus propósitos [...] El espejo aprisiona en sí un trasmundo que se le escapa donde se ve sin poderse agarrar y separado de él por una falsa distancia que él puede disminuir, pero no franquear (Bachelard, 2016, p. 40).

Con la recuperación del mito de Narciso se alude al reflejo en el agua como un medio para reconocer la imagen natural del rostro humano; por ello, el espejo supone una barrera que trunca el proceso en la contemplación. Como punto central de estas perspectivas se puede concluir que, al ser un instrumento humanizado, este objeto no puede llegar a identificar naturalmente la verdadera esencia de quien se refleja en él, ya que “en la viva luz de la habitación da una imagen demasiado estable [sin el movimiento natural del agua]” (Bachelard, 2016, p. 40). De esta forma, no puede ser un vehículo fidedigno de reflexión de la identidad, puesto que refleja un sujeto invertido.

Si bien no ofrece el mismo proceso de identificación que el agua, muestra el reflejo fiel de lo que acontece alrededor de quien se contempla, haciendo que más elementos se integren en la imagen. De esta forma, cuando el sujeto lírico se observa, no se mira en las mismas circunstancias que Narciso a su belleza, sino que detrás de ella continúan las sombras ennegreciendo su reflejo. En este momento, “al ser que está delante del espejo podemos plantearle siempre la doble pregunta ¿por qué te miras?, ¿contra quién te miras?” (Bachelard, 2016, p. 39). La respuesta sería: para observar a una superviviente.

A través del reflejo, Elena observa como espectadora una vida que la atormenta y que no desea, pero a la que está sometida sin opción de salida, ya que en el momento en el que intenta huir se topa de frente con el agente que produce los terrores: su cónyuge. Este enfrentamiento resulta pavoroso a guisa de la inquietante extrañeza que mencionan Kristeva y Vericat:

Extraño, en efecto, el encuentro con el otro, que percibimos por la vista, el oído, el olfato, pero no “encuadramos” por la conciencia. El otro nos deja separados, incoherentes; más aún, puede darnos el sentimiento de carecer de contacto con nuestras propias sensaciones, de rechazarlas o, al contrario, de rechazar nuestro juicio sobre ellas, sentimiento de ser “estúpidos”, “engañados”.

Extraña también esa experiencia del abismo entre yo y el otro que me choca, no la percibo siquiera, me aniquila tal vez porque la niego. Frente al extranjero que rechazo y con el que me identifico a la vez, pierdo mis límites, ya no tengo continente. Los recuerdos de las experiencias donde se me había dejado caer me sumergen, pierdo los estribos. Me siento “pérdida”, “vaga”, “brumosa”. Son múltiples las variantes de la inquietante extrañeza: todas reiteran mi dificultad de colocarme en relación al otro y reestructuran el trayecto de la identificación-proyección que yacen en el fundamento de mi acceso a la autonomía (1996, p. 363).

Tal y como se citó, en “Soledad” se observan el enfrentamiento y la relación con el *otro* como pavorosos, puesto que la convivencia entre ambos se basa en convenciones sociales

que impiden reconocerse como semejantes. Por lo que, para el sujeto lírico, el matrimonio se convierte en una instancia monstruosa en la que la mujer navega a la deriva, sin identificación y sin esperanza de recuperar el timón sobre su existencia.

Y no solo la relación entre cónyuges forma parte de la experiencia siniestra: la falta de autonomía femenina abona a la atmósfera extraña e inquietante descrita en los versos. La relación consigo misma se ha nublado: es una espectadora que contempla en el reflejo su situación de prisionera. Este desdoblamiento que tiene en el último verso termina por mostrar la imagen completa del poema: la de la mujer-esposa-prisionera contemplándose aún con vida ante espejo, sin dilucidar por completo quién es o quién se ha vuelto, ya que desde donde confronta su ser es un ángulo externo que la regresa a la tormentosa realidad que la rodea.

### **2.3 La imagen poética del sujeto opresor en el matrimonio**

Hasta este momento se ha observado al opresor bajo diversas máscaras: en “El llano...” como el árbol forrado de espinas que desgarraba los miembros de Elena, dejándola en pedazos en espera de reconstruirse; en “Mi cabeza cuarteada” ya se perfilaba su aparición dentro de lo siniestro a través de la catástrofe, de la que se desconoce su causante, que derrumbaba los muros que terminaron por enterrarla. Sin embargo, en los poemas agrupados en el segundo capítulo del trabajo destaca porque presenta más metamorfosis, como en “Soledad”, primero con las sombras que ennegrecían el espacio, seguido del murciélago, metamorfoseado del paraguas, que empapaba al yo poético con sus fluidos, y el ser gigante que le recuerda la imposibilidad de abandonar la celda. Por ello, resulta pertinente ubicar el siguiente poema a partir de estos antecedentes, ya que se observará el señalamiento directo de quien ha tomado tales formas para perturbarla, apuntando la inicial de su nombre.

De los poemas seleccionados de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, este y “Hoy ármese mi mano” (que será analizado en el siguiente capítulo) se encuentran fechados. Sin ánimos de buscar una explicación a la poesía en la biografía de Garro, se mencionan solo algunos datos respecto de la escritura de este poema en particular.

“O.” está fechado a los 18 días de 1955 por lo que, de regreso a México en 1953 —después de haber vivido en París y Nueva York durante ocho años—, fue escrito en el

país natal de la autora. A mediados de la década de los 50, Elena Garro revisó algunas de sus composiciones con la esperanza de publicarlas, por lo que mecanografió algunas que había escrito en su cuaderno de pasta café. Sin embargo, algunos poemas recopilados en *Cristales de tiempo* no fueron transcritos, por lo que permanecieron en su versión original, escritos a puño y letra de la autora (Rosas, 2016); tales son los casos de “O.” y “Mamá, ¿qué no me oyes?”, pertenecientes a “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, entre otros que corresponden al resto de las secciones del poemario.

Resulta importante mencionar el dato anterior porque ambos poemas, sobre todo “O.”, llegan al lector de forma directa, sin un proceso de corrección, sino en su versión original, con el calor de la escritura, con la intimidad de la pluma. Conocer el proceso de escritura de este poema permite dar lectura a guisa de una conversación en lo privado. Una vez mencionado este aspecto creativo, se procederá al análisis.

En cuanto a la forma, “O.” (Garro, 2016) contiene 20 líneas versales que van desde 3 hasta 11 sílabas, imperan los decasílabos y los endecasílabos. Consta de tres estrofas, que serán citadas completas en sus tres momentos correspondientes, la primera está conformada por 9 versos, la segunda de 7 y la última de 4. Como en los poemas anteriores, el inicio sitúa al lector en un panorama desolador:

Todo el año es invierno junto a ti, (v1)  
Rey Midas de la nieve. (v2)  
Huyó la golondrina escondida (v3)  
en el pelo. (v4)  
La lengua no produjo más ríos (v5)  
atravesando catedrales ni eucaliptos (v6)  
en las torres. (v7)  
Huyó por la rendija la ola azul (v8)  
en cuyo centro se mecía la paloma. (v9)

La primera estrofa comienza con una sentencia importante acerca de lo que implica relacionarse con O.: estar en un invierno permanente. El inicio de esta temporada está determinado por la noche más larga, lo que hace pensar que todas las manifestaciones siniestras descritas —y de esta forma agrupadas por Rosas Lopátegui— en la poética de Garro tienen lugar en esta oscuridad permanente; por lo tanto las isotopías<sup>9</sup> de lo nocturno remiten a esta estación como equivalente al matrimonio. En los siguientes versos el sujeto

---

<sup>9</sup> Beristáin define esta figura como “línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo” (1985, p. 285).

lirico describirá esta metáfora como la más importante, sobre la que se cimienta “Horror y angustia en la celda [del invierno]”.

“El sol es la fuente de la luz, del calor y de la vida. Sus rayos representan las influencias celestes —espirituales— recibidas por la tierra” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 949), es decir, en su ausencia tienen lugar la oscuridad, el frío y la muerte. El astro rey es quien determina la evolución de los seres vivos y su permanencia en armonía dentro del medio, por ello el equinoccio de primavera es pauta para el nacimiento y crecimiento de la flora y la fauna, ya que la temperatura y los días son fértiles a diferencia de las noches. Por el contrario, la temporada invernal se asocia al deceso por antonomasia donde la naturaleza enlutada aguarda el momento de resurrección.

Ahora bien, ¿qué significa que sea el invierno el que se presente como tiempo permanente en la experiencia del sujeto lírico frente a O.? Si ya se observó que está caracterizada por sus noches duraderas y bajas temperaturas, la temporada invernal es también un estado de espera a tiempos mejores, ya que en su oscuridad permanente, la naturaleza no florece ni da frutos, no hay luz ni calor. Por tanto, se vuelve un tiempo que no procura abrigo para quien lo habita. Con tales acepciones se relaciona la institución entre hombre y mujer observada desde la perspectiva de Elena ya que, como se ha apuntado desde “El llano...”, es el matrimonio un cautiverio en el que sobrevive la mujer, y en el caso de la voz poética espera un momento de reconstrucción o resurgimiento como el que ofrece la primavera para los seres vivos.

De esta manera, en un solo verso se sintetiza la experiencia femenina en el matrimonio en una particular muestra de la obra poética, recopilada y organizada por la similitud de los textos, de Elena Garro. Pero no termina ahí, ya que la sentencia que abre el poema está inmediatamente encabalgada por el vocativo con el que llama a O. nombrándolo el Midas de la nieve (v2). Inmediatamente, se remite al conocido personaje del “Libro XI” de las *Metamorfosis* de Ovidio. La leyenda versa sobre el deseo que el rey de Frigia pidió a Baco: “[...] haz que cuanto / con mi cuerpo toque se convierta en bermejo oro [...]” (versos 102-103), aunque fue advertido de los peligros, insistió y comprobó su don: cada cosa que tocó se transformó en reluciente metal; sin embargo, el problema se presentó cuando intentó alimentarse. Así que pidió a Baco ser liberado del obsequio, quien, al ver su arrepentimiento, le indicó que para volver a la normalidad tenía que sumergirse en

las aguas del Sardes. Finalmente, el monarca obedeció y el oro de su cuerpo se desprendió de sí para formar parte del caudal.

Con la recuperación de este relato se expone la forma en la que la voz poética le da una nueva significación al mito al equiparar a O. con este rey, pero en lugar de que transforme los objetos en metal bermejo, convierte todo lo que toca en nieve. Por tanto, se presenta como el soberano del invierno en el que habitan. ¿Y qué implica habitar junto al Midas de la nieve? Se puede interpretar como vivir en un reservado silencio, es decir, en indiferencia y aborrecimiento mutuos; en la simulación de un matrimonio que detrás de la puerta es infecundo como un llano de huizaches, que destruye todo en un estrépito y tan dañino que termina por encerrar, violentar e incluso terminar con la vida del cónyuge femenino.

Sin embargo, el final no será como el de la historia de Ovidio, donde su avaricia lo privó de sus necesidades básicas de alimentación logrando el arrepentimiento que le devolvería a la normalidad, ya que el Midas de la nieve no pasará por ese ejercicio de reflexión, sino que continuará ejerciendo su virilidad contra el cónyuge femenino, como se verá en los siguientes poemas.

De regreso al poema, los versos 3 y 4 siguen en la línea del invierno eterno en la celda del matrimonio, ya que con la huida del ave se remite a lo siguiente: “escribía Rémy Belleau [...] son las golondrinas de la primavera mensajeras. En la China se hacía incluso corresponder antaño la llegada y la partida de las golondrinas con la fecha exacta de los equinoccios” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 534). Es decir, su partida ha tenido lugar en otoño, temporada que precede al solsticio, por lo tanto anuncia la venida de tiempos helados y tormentosos para el sujeto lírico en los que sobrevivirá bajo la mirada del rey del invierno.

Por otro lado, este tipo de ave se configura como un símbolo de amor, en tanto que remite a las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, célebre poeta del romanticismo en España, en particular a la LIII, conocida por su primer verso, el destacado endecasílabo: “Volverán las oscuras golondrinas” (2019, p. 81). En seis estrofas hace una oda al amor perdido, sentimiento y pasión destacados para el movimiento literario al que pertenece, por lo que no sería descabellado pensar en una relación entre “O.” y la lírica de Bécquer.

La “Rima LIII” alude a un amor que ha terminado, sin embargo no cierra la posibilidad de que las golondrinas “otra vez con el ala a sus cristales / jugando llamarán” (Bécquer, 2019, p. 81) a la ventana de la amada, aunque ningún amor tendrá comparación al idílico primaveral y veraniego. De tal suerte que, en la lírica de Bécquer, se convierten en mensajeras del amor que llega con el anuncio de tiempos cálidos y fértiles. Y anidan en el balcón, esperando que la fémina se asome a contemplar la belleza de un paisaje cubierto por madre selvas y flores hermosas.

Si se considera a las golondrinas como símbolo de amor romántico, la mención dentro de “O.”, con el antecedente del invierno perpetuo, se podría hablar de una ruptura o de un abandono, a partir de la huida del ave, de la idea de una relación idílica, puesto que la poética garricana —organizada y seccionada por Rosas Lopátegui—, observada hasta el momento, ha girado en torno a la interacción insana entre cónyuges. También, se tiene que considerar que es únicamente una golondrina, lo que daría cuenta de un vacío, ya que como se canta en la “Rima LIII”: son dos aves como son dos los amantes, en este sentido, despierta un sentimiento de soledad —que como se ha visto es una constante frente a la relación entre Elena y el que ahora se conoce como el Rey Midas de la nieve— e incluso se presenta como un guiño para dilucidar que el pelo, el sitio en el que anidó y del que huyó, le pertenece a Elena, la voz poética, debido a que es desde su perspectiva que se conoce su matrimonio.

Sin embargo, a la partida de la idea romántica del amor en sintonía con la lírica de Bécquer, se puede añadir otra interpretación que surge a partir de la misma mención de este tipo de ave. Es inevitable pensar en una de las melodías más entrañables para los mexicanos en momentos de tristeza o melancolía: “La golondrina” (título original), de 1862, canción adaptada musicalmente por el compositor mexicano Narciso Serradel del poema homónimo de Niceto Zamacois, historiador y escritor de origen español.

La canción fue compuesta en 1862, cuando Serradel atiende al llamado de los liberales y se enlistó como soldado para defender a México el 5 de mayo ante la intervención francesa; sin embargo, es capturado y expatriado a Francia. De tal forma que se volvió emblemática para los exiliados mexicanos en Francia durante la segunda mitad

del siglo XIX y que con el tiempo, en la voz del célebre cantante Pedro Infante, se enraizó en la tradición popular mexicana<sup>10</sup> ante momentos de pena o despedida.

Así como en el siglo XIX, “el águila representaba el carácter militar de un país que luchaba por su autonomía bajo las armas francesas. La diferencia del águila, se encuentra en la golondrina, una avecilla, que fue inspiración de poetas y músicos, muestra sensible y poética de lucha, que exigía su libertad” (Delgado y Madero, 2016). En este sentido, de acuerdo con la tradición popular mexicana, en sintonía con la melodía mencionada, la figura del ave daría cuenta de un sentimiento de nostalgia ante la pérdida:

A dónde irá veloz y fatigada,  
la golondrina que de aquí se va.  
¡Oh!, si en el viento se hallará extraviada,  
buscando abrigo y no lo encontrará.

Junto a mi pecho le pondré su nido  
en donde pueda la estación pasar.  
También yo estoy en la región perdido,  
¡oh, cielo santo!, y sin poder volar.

Dejé también mi patria idolatrada,  
esa nación que me miró nacer.  
Mi vida es hoy errante y angustiada,  
y ya no puedo a mi mansión volver.

Ave querida, amada peregrina,  
mi corazón al tuyo estrecharé.  
Oíré tus cantos, tierna golondrina,  
recordaré mi patria y lloraré (Serradel en Delgado y Madero, 2016)

Entonces, surge la pregunta ¿de qué manera se relaciona la golondrina que huye en “O.” con los versos de la canción? En primera instancia, tal y como ocurre en el poema, en los primeros versos de la canción se establece la huida del ave. Asimismo, Elena se asemeja con el sujeto lírico de “La golondrina” en tanto que ambos se encuentran “perdidos”, “sin poder volar”, es decir sin poder escapar, la primera de la celda matrimonial, el segundo de la “región perdida”. También, resalta la descripción que se hace en la canción del modo en el que se desarrolla su vida, parecido ciertamente al tránsito de Elena en “El llano...”: sin

---

<sup>10</sup> Se ha observado con el empleo de *pescuezo*, *pelados*, *gargajazos* y *huizaches* la preferencia por vocablos populares, tradicionales de la cultura mexicana, en la poética de Garro, por lo que la referencia a la canción interpretada por Pedro Infante resulta pertinente.

conocer el rumbo, sin poder tomar el timón y redirigirse a su patria o tomar salida hacia un lugar que le permita establecerse.

En este sentido, como la golondrina peregrina de la canción, el ave del v3, escondida en el pelo de Elena, huye finalmente en busca de su patria, o bien de refugio ante la inminente llegada del invierno permanente bajo el gobierno del Midas de la nieve. Por lo que se puede hablar de una metáfora entre la golondrina y el espíritu de la voz poética que anhela su libertad. Para recapitular, amabas perspectivas, tanto el ave como un símbolo del amor romántico, anclado a la pasión y el sentimiento desbordados, y la referencia que apunta hacia la melodía de Serradel, resultan enriquecedoras para la lectura del poema, puesto que contribuyen a entender el panorama nostálgico respecto de tiempos mejores, la desolación ante el futuro que le depara en un reino de nieve y la sensación de ser una extranjera en un terreno que ciertamente la constriñe, limita y aprisiona: el matrimonio.

Retomando las líneas versales de “O.”, las siguientes por analizar son las 5, 6 y 7, unidas por dos encabalgamientos. Como sujeto se señala la lengua incapaz de seguir produciendo las imágenes que en seguida menciona, de tal manera que, como en “El llano...”, se hace una referencia a la creación poética vedada. Por lo que, se retoma la anulación del ejercicio lírico para la fémina, pero en esta ocasión a partir de la llegada, de la instauración del invierno perpetuo que, como se mencionó, es un símil del matrimonio en el que gobierna el Rey Midas de la nieve, es decir, el cónyuge. En suma, “O.” se perfila como una muestra destacada de la denuncia que se hace respecto de lo que implica vivir en una unión conyugal dispar, anclada, como se ha observado, a una tradición patriarcal.

Sin dejar atrás las imágenes a las que se refiere como productos de la lengua, es importante indagar al respecto. La primera de ellas son los ríos atravesando catedrales, en plural se habla de corrientes naturales de agua que fluyen de manera constante hasta desembocar en algún cuerpo de agua, sin embargo en el poema no atraviesan, como comúnmente lo hacen en su estado natural, cauces en la superficie terrestre, sino que cruzan catedrales, es decir, construcciones pertenecientes a la Iglesia, labradas por el ser humano y con siglos de antigüedad. En un primer momento se puede observar una contraposición entre su origen: el río es una formación propia de un elemento de la naturaleza, mientras que la edificación con fines religiosos es originada por la mente, la fuerza y el trabajo de los seres humanos.

Caso similar al anterior ocurre con los eucaliptos, ya que nuevamente en plural se alude a su presencia en las torres, edificaciones hechas por el hombre con propósitos que van desde defender una ciudad o plaza, vigilar como la torre de atalaya, controlar u observar, ornamentar e incluso, si se establece una relación con las catedrales, en el ámbito religioso, sirven para colocar las campanas. De nuevo, se presenta esta contraposición entre la índole de ambos: unos propios de la tierra, elemento de la naturaleza y las otras construidas por y para los seres humanos.

Una vez establecida la anulación de la capacidad creadora de la poeta como tema de los versos 5, 6 y 7, se puede entender que los ríos y los eucaliptos son los principales elementos de las imágenes que se especifica ya no serán producidas. De esta manera, tal y como se señaló, al ser propios de la naturaleza, contrarios a las edificaciones humanas, existe una preferencia, incluso una identificación en la línea de la relación entre la mujer y la naturaleza, por estos frente a las catedrales y las torres.

Asimismo, la inmersión de los ríos y los eucaliptos en las edificaciones apuntaría a un acto de embellecimiento, puesto que son y permiten la vida, mientras que las catedrales y las torres, por sus propósitos y usos, no poseen el mismo tipo de belleza, de ahí que la voz enunciadora trace, a guisa de pintor, elementos de la naturaleza para dar color a las construcciones grisáceas. Por tanto, estas líneas versales dan cuenta no solo de una preferencia por la naturaleza, sino de una preocupación por aderezar los paisajes moldeados por los seres humanos; sin embargo, ante la fulminante llegada del invierno, tales imágenes no serán producidas por la pluma-pincel de la poeta-artista.

Continuando en el poema, la imagen que cierra la primera estrofa, encabalgada entre los versos 8 y 9, tiene una implicación importante para el texto lírico que es necesaria explicar. Como ocurrió en el v3, el sujeto —en este caso, la ola azul que contiene a la paloma— no se presenta en el orden sintáctico tradicional, sino que se ubica en el medio de la oración por el uso del hipérbaton que permite que el verbo *huyó* sea quien abra el discurso, seguido del complemento circunstancial de lugar: por la rendija. A través de este recurso, el sujeto lírico une dos elementos simbólicos destacables. En primer lugar, la ola azul “simboliza el principio pasivo, la actitud de quien se deja llevar, que va a merced de las olas” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 774), pero en su centro lleva un pichón que “es familiarmente un iluso, pero más poéticamente un símbolo del amor” (Chevalier y

Gheerbrant, 1986, p. 774). Es decir, por sí misma esta representación indica de un amor idealizado que se deja mecer por la corriente del delirio pasional. Sin embargo, queda desconceptuada y por tanto superada, porque en la realidad que vive el sujeto lírico, el cónyuge está lejos de representar la pareja ideal que le puede llevar a esta concepción del ejercicio amoroso.

Por último, la rendija, una hendidura o abertura larga en la pared, constituye para la idea romántica del amor, representada por el pichón meciéndose en la ola, una fractura por la cual huye de los horrores que tienen lugar en el escenario: la celda/el lecho matrimonial. Por otro lado, ese pequeño corte en la superficie, que deja entrar la luz y el aire exteriores, permite vislumbrar el mundo fuera de la prisión conyugal, pero no constituye una salida, por lo que alude también a la dificultad de la separación.

En este sentido, la huida de la ola representa la fractura del amor romántico e ideal ante la realidad de la prisión conyugal. Si bien, desde el primer capítulo se planteó una problemática que Bachelard trata respecto de la unión de la obra poética con la vida del creador, en este poema se enlazan algunos puntos que permiten responder a la pregunta: “¿cómo [una mujer] puede, a pesar de la vida [llena de emociones, sueños y recuerdos acumulados en el poema], volverse poeta?” (2014, p. 23), uno de ellos es la siguiente carta de Elena Garro fechada en 1936:

Octavio:

Te escribo antes de levantarme. Deben ser las 6 y cuarto o cosa así. Quiero explicarte las cosas y convencerte, como lo estoy yo, que lo que sucede es lo mejor. Hemos fracasado, más bien lo estamos desde antes de conocernos y ser novios. Quizá así estaba escrito. Anoche, cuando me acosté lloré poco pero abundante y amargo no por el amor ni por la ruptura, para mí irremisiblemente definitiva, lloré por la Elena de hace un año, por todas las jóvenes que fracasan todos los días; por todas las que aspiramos un día al amor entendido como yo lo entendía y lo deseaba: enorme, dichoso, pleno en armonía con lo infinito. Pensaba que un día estaría yo así con algún ser, inmensamente amados, los dos elevados tan alto que tocaríamos el cielo con las manos. En la fidelidad yo no pensaba como tú, yo la practicaba [...] y te juro por lo más grande, que fuiste el único a quien yo dí puerta. Quizá presentí algo, pues de aceptar tus galanteos estaba siempre arrepentida, aunque casi nunca me daba cuenta de ellos, ponía poca atención adrede [...] tú me hablaste durante un largo año de fidelidad y yo te oía, y sin embargo bastaba con que unos pantalones o unas enaguas se pusieran delante de nosotros para que adquirieran mayor importancia que tú y que yo porque fracasamos en todos los aspectos (citada en Rosas, 2016, p. 33).

Conforme a lo anterior, el t3pico del amor ideal fracasado tratado en “O.” y la secci3n “Horror y angustia en la celda del matrimonio” coincide con el pensamiento de Elena Garro, puesto que en la carta se deja ver el declive de la relaci3n que comparte con el destinatario de la ep3stola a causa del incr3dulo concepto de lo amoroso como s3mil de armon3a y perdurabilidad. Ideal que como ella, m3s mujeres comparten. Y que en este caso termina por convertirse en fuente de inspiraci3n de la escritura po3tica, por lo que ahora corresponde a los lectores reflexionar sobre las relaciones humanas.

De vuelta en el poema, la segunda estrofa se compone de siete versos que abren con una imagen que representa el descenso de la blancura con la que el Rey Midas de la nieve ha cubierto el paisaje:

El cielo blanco baj3 para ahogar (v10)  
a los 3rboles. (v11)  
El lecho es el glaciador que devora (v12)  
los sue3os. (v13)  
Surgió el pu3al de hielo (v14)  
para cercenar minuciosamente (v15)  
la peque3a belleza que defiende. (v16)

A partir de esta estrofa se describen los efectos causados por el Rey Midas de la nieve. El primero que pronostica el invierno permanente es el cielo blanco que cubre el paisaje, por lo que se muestra difuso, es decir, no permite ver m3s all3 de lo cercano. De tal forma, se convierte en una marea capaz de ahogar o devorar todo a su paso, sin embargo, son los 3rboles sus primeras v3ctimas.

El 3rbol alude a “la vida en perpetua evoluci3n, en ascensi3n hacia el cielo” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 118), asimismo, “es el s3mbolo de la regeneraci3n perpetua, y por tanto de la vida en su sentido din3mico. ‘Est3 cargado de fuerzas sagradas, en cuanto es vertical, brota, pierde las hojas y las recupera, y por consiguiente se regenera; muere y renace innumerables veces’” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 118). Se trata de una representaci3n desde la generaci3n, la proliferaci3n hasta la regeneraci3n de la vida, tal y como se mencion3 en la met3fora tierra-f3mina, este elemento alude directamente a la figura femenina como dadora de vida, sin dejar atr3s la notable preferencia de la voz enunciativa por los elementos de la naturaleza ya planteada en los versos anteriores.

Como se ha mencionado, una de las principales caracter3sticas de la poes3a de “Horror y angustia en la celda del matrimonio” es el lenguaje metaf3rico, ya que representa

la forma en la que se manifiesta el lado monstruoso de la conyugalidad a través del discurso desde el cuerpo femenino con las heridas abiertas de Elena, las múltiples metamorfosis del opresor y la transformación de la habitación en un recinto inhóspito en el que la mujer lucha por sobrevivir; no sería extraño considerar que, al hacer mención de no solo un árbol sino de varios, se apunta hacia el matrimonio, sobre todo, a la idea romántica desmentida que ha planteado Elena, puesto que, lejos de ser un bosque prolífico, se convierte en un lugar inhóspito a causa del frío del invierno permanente que llega con la marea blanca proveniente del cielo.

De acuerdo con lo anterior, el tópico del recinto inhóspito es el que se presenta en “O.”, en sintonía con los poemas anteriormente analizados; así, la sentencia de los versos 12 y 13 cobra mayor relevancia: la cama, que debería suponer calor, abrigo y resguardo, se convierte en un glaciar, es decir, en una masa de hielo que termina con los sueños, en lugar de albergarlos con libertad. A ello se suma que, tal y como se refiere en el poema, el lecho —estancia compartida por los cónyuges en la que habita el vínculo amoroso, la unión y la felicidad— termina por establecerse como un lugar inseguro y destructivo en el que la vida perece. Esta vuelta al revés de los objetos en su significación y uso es uno de los principales recursos que se han observado en la poética de Garro, comparado con *lo familiar vuelto siniestro* que propone Freud.

Hasta este punto, el Rey Midas de la nieve ha tocado el lecho y el puñal (v14), convirtiéndolos en objetos congelados que causan daños sobre el sujeto lírico. El primero ya se ha observado; ahora, en la siguiente imagen, encabalgada entre los versos 14, 15 y 16, Elena describe las mutilaciones que el arma cubierta en hielo comete. Lo primero que resalta es la acción que el arma personificada realiza: *cercenar*, es decir cortar, arrancar o desprender las extremidades, en este caso de la pequeña belleza que Elena defiende; lo segundo es el adverbio *minuciosamente*, es decir, con detenimiento y cuidado que acrecienta la violencia; lo tercero la pregunta ¿qué o quién es la víctima?

Bien podría la “pequeña belleza” ser un hijo, la razón se encuentra en que la maternidad —una “institución histórica, clave en la reproducción de la sociedad, de la cultura y de la hegemonía, y en la realización, del *ser* social de las mujeres” (Lagarde, 1993, p. 376)— tiene entre sus características la acción mencionada en el v16: la protección de su vástago, en concordancia con su ser de y para *los otros*. De tal forma, la

oración encabalgada en los versos de cierre de la segunda estrofa conforma la imagen de la madre, tratando de suponer un amparo para su descendiente que sufre la mutilación de su cuerpo, como a ella le ocurrió en “El llano de huizaches”, formando un ciclo infinito de violencia por parte de la masculinidad permanentemente activo a través de la herencia familiar.

Finalmente, el poema culmina con cuatro líneas versales que recalcan el principal motivo de la sección “Horror y angustia...”: el invierno eterno en compañía del cónyuge, es decir, la continuación de la gélida relación que lastima, lacera, atormenta y apaga cualquier llama de esperanza de tiempos mejores, donde Elena, retomando la metáfora de la tierra, florezca y albergue la vida, más allá de la racha infecunda y estéril al compartir su vida con el Midas de la nieve.

El sol se aleja cada día más (v17)  
de mi órbita. (v18)  
Sólo hay invierno junto a ti, (v19)  
amigo. (v20)

En los versos 17 y 18 se deja en claro que el sujeto lírico no conoce el final de la temporada invernal, solo siente la disminución del calor y, con ello, la vuelta pavorosa del recinto marital que debería suponerle comodidad y confort. También destacan el v19 y el v20 con el segundo vocativo con el que se refiere al cónyuge masculino: *amigo*. La amistad es una relación de afecto auténtico y desinteresado compartido entre dos o más personas, es un sentimiento poderoso que vincula a los seres humanos; sin embargo, desde la perspectiva siniestra freudiana observada, donde lo familiar se tornan siniestro, el significado de lo conocido cambia en su contrario, por tanto a este adjetivo se le puede interpretar como una denuncia que, implícitamente, el sujeto lírico respecto del Rey Midas de la nieve como: *enemigo*.

Siguiendo la línea anterior, el intercambio de términos alude directamente a la ironía<sup>11</sup> como recurso estilístico para denunciar a la figura pavorosa oculta tras una inicial, nombrándola *amigo*, pero lejos de ser tal. Por ello, la enemistad, es decir la aversión u odio es el meollo de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, pues es el sentimiento

---

<sup>11</sup> “Figura de pensamiento [que] afecta la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (Beristáin, 1995, p. 271).

protagonista entre ambos cónyuges, lo que implica basar su relación en una convivencia insana que hasta ahora ha originado las imágenes tétricas y horrorosas, propias de una pesadilla, y más adelante la del odio multiforme en “Hoy ármese mi mano”.

El cierre de este poema, a través del nombramiento irónico del cónyuge como *amigo*, se establece por completo los roles que desempeña en la relación: es el rey del hielo, el soberano de tierras infértiles y el aniquilador de la esperanza, la vida y los sueños. Por tanto, la imagen que se configura es la del esposo patriarcal como un habitante del frío y de la oscuridad, de ahí que se presente como el sujeto pavoroso y principal causante del declive emocional de la voz poética y del hundimiento de la idea romántica del amor en el matrimonio.

#### **2.4 La perpetuidad del cautiverio: el mito de la expulsión de Adán y Eva**

En el presente capítulo se ha hecho una revisión de las manifestaciones pavorosas que tienen lugar dentro del recinto matrimonial: desde las metamorfosis del sujeto opresor, pasando por la representación del matrimonio como un lugar infértil en medio de un invierno permanente, hasta la celda conyugal que constriñe a la mujer y le impide la creación poética y la libre expresión. Ahora, el poema que cierra este segundo apartado ahondará en lo que respecta a la perpetuidad del cautiverio a través de la representación del mito de la expulsión de Adán y Eva.

“Tu voz” (Garro, 2016) consta de 11 versos de extensión breve, desde pentasílabos hasta tetradecasílabos. No se encuentra dividido en estrofas, por lo que se citará de acuerdo con los temas e imágenes que se relacionan para conformar el análisis. Un aspecto importante es que, dentro de los poemas seleccionados, este y “Mamá, ¿qué no me oyes?”, carecen de título en las versiones originales, pero la compiladora decidió titularlo con la primera línea versal:

Tu voz, ¡oh, torre vigilante!, (v1)  
se vino abajo en un estrépito (v2)  
de piedras y de toros polvorientos (v3)

En primer lugar, resalta la forma en la que dirige directamente el poema con el empleo del adjetivo posesivo *tu*, que refiere a la segunda persona del singular. Este señalamiento resulta sumamente importante porque fungirá como un reclamo o un señalamiento directo

hacia una entidad suprema. Desde los primeros versos, la voz cobra un papel esencial, tanto por su poder como su fuerza; incluso será una pauta importante para conocer la identidad hacia la que se escriben.

La voz constituye un elemento insoslayable porque alude a la lengua, el medio de comunicación entre los seres humanos, pero también por el que se relaciona con la divinidad: “es como símbolo del Verbo, del *Logos*, el instrumento de la inteligencia, de la actividad o de la voluntad divinas de la creación. El mundo es el efecto de la palabra divina: ‘En el principio era el Verbo...’” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 635). Es decir, refiere a muchos simbolismos y significaciones que se irán desglosando.

Como primera descripción de la voz se introduce la frase “¡oh, torre vigilante!”, es decir, a partir de la personificación, apunta a la vigilancia, a guisa de atalaya, sin obstrucciones (desde la cúspide) de cualquier acción del sujeto lírico, puesto que, históricamente, este tipo de construcciones se convirtió en “símbolo de vigilancia y de ascensión [...] en la Edad Media podían servir para acechar eventuales enemigos, pero poseían también un sentido de escala: relación entre cielo y tierra, que comprendía diversos grados” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1005).

Sin embargo, el segundo verso establece que la cimentación se vino abajo: las piedras sucumben y los toros, es decir, los boceles,<sup>12</sup> ceden ante el estrépito. De la misma forma en la que los muros se cuartearon en “Mi cabeza cuarteadá”, un agente siniestro provoca el derrumbe, solo que en esta ocasión se conoce el causante: la poderosa voz. En este sentido, la torre constituye un elemento de composición de la habitación, cuyo propósito vigilante (como la de atalaya) se ve detenido ante lo que pareciera un grito de furia que termina por destruirla. La torre se vuelve un montón de piedras y escombros, pierde su forma, se transforma en un edificio arruinado, desecho.

Otro aspecto importante es el uso del adjetivo *polvorientos*, puesto que da cuenta de una marca temporal importante. La presencia de polvo es proporcional al paso del tiempo, por lo que ha transcurrido bastante desde la edificación de la torre y su uso para vigilar, hasta su derrumbe. En este sentido, como se mencionará más adelante, y como es

---

<sup>12</sup> Tipo de moldura convexa lisa, de sección semicircular y a veces elíptica (RAE, 2021), cuyo propósito es la decoración. La presencia de estos acabados, tal y como el canapé, el secreter y las sillas, especifican un tipo de vivienda propio de una clase social media o alta.

característico de la escritura de Elena Garro, el paso de los días, los meses y los años se vuelve indistinto, va y viene sin encontrar inicio ni fin.

Siguiendo con las líneas versales, el yo poético continúa la descripción de la voz a partir de una elipsis —“figura de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para captar el sentido” (Beristáin, 1985, p. 62) — del verbo *ser* en tercera persona del singular (*es*) para señalar sus atributos:

Tu voz de truenos (v4)  
Y de cielos negros. (v5)  
Tu voz de viento (v6)  
nos llevó los sombreros y los trajes (v7)  
para depositarnos más allá de la historia. (v8)

Es decir, en el uso común de la lengua se leería: tu voz es de truenos / y es de cielos negros. / Tu voz es de viento... Por lo que esta supresión también implica una metáfora al existir una comparación sin hacerla explícita a través de *es como*. Y, en un nivel más profundo, ¿qué describen estas metáforas? Si desde el inicio del poema se mencionó la voz como el agente de caos, ahora se entiende cómo causó el derrumbe: por ser tan potente como un trueno. En su acción sobre la torre, tiene un simbolismo importante que coincide precisamente con la imagen propuesta en el poema: “es el decimosexto arcano mayor del Tarot: «expresa las catástrofes y desgracias, el desmoronamiento y la ruina»” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1006). De acuerdo con esta propuesta, la imagen poética de los primeros cinco versos da cuenta, como en “Mi cabeza cuarteada”, de un declive del espacio (la torre y los muros, respectivamente) que representa las condiciones de opresión que Elena padece.

Es importante destacar el tono bajo el que se presentan los versos: el negro que “simbólicamente es más frecuentemente entendido en su aspecto frío, negativo. Contracolor de todo color, está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 747). Bajo esta tonalidad se envuelve al poema en una atmósfera sombría en la que la luz del trueno es la única que se vislumbra. En este punto es necesario hablar sobre las referencias que despierta el v4.

En primera instancia, “según la tradición bíblica el trueno es la voz de Yahvéh. Es también el anuncio de una teofanía” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1030). En el Éxodo

(3; 14), cuando Moisés interroga a Dios sobre cuál es su verdadero nombre: “Respondió Dios a Moisés: ‘Yo soy el que soy’”, traducción hecha de la transcripción del hebreo: YHVH. Es decir, con este nombre se designa a Dios en la Biblia de la tradición judeocristiana. Asimismo, se establece la manera en la que se comunica esta deidad:

Aconteció que al tercer día, cuando vino la mañana, vinieron truenos y relámpagos, y espesa nube sobre el monte, y sonido de bocina muy fuerte; y se estremeció todo el pueblo que estaba en el campamento. [...] El sonido de la bocina iba aumentando en extremo; Moisés hablaba, y Dios le respondía con voz tronante (Éxodo, 19; 16-19).

También refleja su poderío a través de este fenómeno:

He aquí, Dios es grande y nosotros no lo conocemos, ni es posible seguir el curso de sus años. Él atrae las gotas de agua cuando el vapor se transforma en lluvia [...] ¿Quién podrá comprender cómo se expanden las nubes y el sonido atronador de su morada? [...] Con las nubes encubre la luz; las interpone y le manda que no brille. Con el trueno declara su indignación y la tempestad proclama su ira contra la iniquidad (Job, 36; 26-33).

Por lo que se refiere a la tradición griega, “el trueno está ligado en primer lugar a los estruendos de las entrañas de la tierra, es sin duda una reminiscencia de los seísmos de los orígenes. Pero pasa de la tierra a las manos de Zeus, dios del cielo, cuando éste mutila y destrona a su padre, Cronos...” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1031). En la Teogonía se narra que, al liberar a sus tíos paternos, los Uránidas, “aquéllos le guardaron gratitud por sus beneficios y le regalaron el trueno, el llampeante rayo y el relámpago; antes los tenía ocultos la enorme Gea, y con ellos seguro gobierna a mortales e inmortales” (Hesíodo, 2008, p. 6); de esta manera, “el prudente Zeus, padre de dioses y hombres, por cuyo trueno tiembla la anchurosa tierra” (p. 6), se convierte en un personaje importante en la cultura y al hablar del rayo se remite a este mito.

Por otro lado, entre los aztecas también se veneró a una deidad con características y poderes similares: “Tláloc, dios de las lluvias, del trueno y del relámpago, reside en el este, país del renuevo primaveral” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1031); es, junto a Huitzilopochtli, una de las grandes divinidades a las que se les ofrecía la mayoría de los sacrificios. En otro contexto, el pueblo maya recopiló narraciones míticas en las páginas del *Popol Vuh* en las que se menciona que el trueno es “la palabra de Dios hablada por oposición al rayo y al relámpago, que constituyen la palabra de Dios escrita en el cielo”

(Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1032). De tal suerte que existe una importante relación entre las divinidades y el trueno en diferentes culturas y pueblos ancestrales.

En primer lugar, se estableció una constante de la palabra y, por consiguiente, la comunicación a partir del trueno, del sonido que precede al rayo en las penumbras del cielo, con las divinidades tales como Yahveh, Zeus y Tláloc. Ahora se añaden el poderío, la fuerza, el mando, la omnisciencia y la supremacía como características esenciales de los tres, a partir de su omnipresencia en el cielo; por lo que conocen en absoluto todo, están presentes en todas partes y están dotados de poder e influencia. De este modo, cada una de las facultades mencionadas se le confieren al sujeto que atemoriza a la voz poética, es decir, se equipara con un dios, lo que resulta en una transformación pavorosa y siniestra en medio del, ya de por sí tétrico, cielo nocturno.

Continuando en las líneas versales, su voz adquiere otra característica relacionada con su perfil divino: voz de viento. “En las tradiciones bíblicas, los vientos son el soplo de Dios [...] son también instrumentos del poderío divino. Vivifican, castigan o enseñan: son signos, como los ángeles, portadores de mensajes” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1070). Este aspecto apela nuevamente a la omnipotencia, la omnisciencia y la omnipresencia, sobre todo a esta última, ya que a partir de su hálito es capaz de trasladar los sombreros y los trajes de los cónyuges para depositarlos más allá de la historia, disolviendo cualquier límite temporal o territorial.

La tradición bíblica considera el flujo del aire como una “manifestación de un ser divino, que quiere comunicar sus emociones, de la dulzura más tierna a la cólera más tempestuosa” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1070), en sintonía con lo último, la cultura griega considera que son “divinidades inquietas y turbulentas, contenidas en las profundas cavernas de las islas Eolias” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1071). De esta manera, tanto la voz tronadora como el soplo mantienen relación en cuanto a fuerza y poder, ambos divinos y mencionados en las culturas ancestrales. Por tanto, los versos describen al ser que atormenta en las tinieblas como omnipotente, omnipresente y omnisciente, es decir, refieren directamente a un dios.

Si se considera que es el Dios bíblico quien con su voz tronadora ha destruido la torre y, destaca ante todo, ha emitido su hálito para ubicarlos más allá de la historia, ¿quiénes son ‘ellos’?, ¿a quiénes ubica fuera del tiempo? Desde “El llano...” se hizo

alusión a tópicos bíblicos por la similitud que tienen con los versos, en este caso no es la excepción, puesto que para nombrar a la deidad omnipotente se recuperaron las manifestaciones de su habla y poderío descritas en la cultura judeocristiana que, incluso, coinciden como la griega, la azteca y la maya. Sin embargo, de acuerdo con las líneas versales con las que cierra el poema, a partir de este punto, se recuperará únicamente la primera perspectiva. Pero, antes de responder la pregunta, es necesario dar lectura a los versos finales:

Tu voz, espada fulminante, (V9)  
hacha iracunda (V10)  
gesticulando a grandes voces por los aires. (V11)

Según la tradición cristiana, en el Génesis “Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente” (2; 7). Plantó un huerto en el Edén y le ofreció toda planta y árbol que da semillas y frutos para su consumo, cuidado y siembra a excepción de uno: “De todo árbol del huerto podrás comer; mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás; porque el día que de él comieres, ciertamente morirás” (Génesis, 2; 16-17). Asimismo, le permitió nombrar a cada una de las criaturas, que Dios había creado en par para su multiplicación; sin embargo al no encontrar Adán su correspondiente, creó para él de su costilla a la mujer: “Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada Varona, porque del varón fue tomada” (Génesis, 2; 21-25).

Sin embargo, cuando Eva, tentada por la serpiente, comió y ofreció el fruto del árbol prohibido a Adán, Dios condenó su desobediencia y dictaminó los castigos correspondientes:

Y Jehová Dios dijo a la serpiente: Por cuanto esto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu pecho andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida.

Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la simiente suya; ésta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el calcañar.

A la mujer dijo: Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti.

Y al hombre dijo: [...] maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida. Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás (Génesis, 3; 14-23).

Una vez que fueron desterrados, Dios: “puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía por todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida” (Génesis, 3; 24). En este punto se conecta el mito con “Tu voz”: el v9 menciona ‘la espada fulminante’<sup>13</sup>, seguido de lo que parece el destierro de ambos descrito en los versos 6, 7, 8: depositados más allá del tiempo y el espacio, condenándolos por sus acciones conducirse fuera del jardín, únicamente con la diferencia de los trajes y sombreros en lugar de las pieles, que implicará, como se señalará a continuación, la perpetuidad de hombres y mujeres siguiendo los modelos o estereotipos de Adán y Eva para entablar relaciones dispares.

Con base en lo anterior, se puede responder la incógnita planteada: aquellos que son llevados más allá de los límites del tiempo y la historia son los cónyuges, entendidos a partir del mito de Adán y Eva desterrados del Edén por mandato de Dios, de ahí que porten sombreros y trajes.<sup>14</sup> ¿Pero por qué recuperar este mito en específico? No se puede olvidar la condena que Dios establece para ambos: una vida de enemistad, aspecto que se recupera constantemente como el fruto entre los cónyuges en “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, con roles establecidos y contrarios que, sobre todo, desfavorecen a la fémina puesto que se le condena a sufrir durante el embarazo; pero lo más alarmante resulta luego: “tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti” (Génesis, 3; 17) es decir constriñe a la mujer a ser un objeto de posesión para el hombre, la limita y anula su capacidad para ser dueña de sí misma.

No es gratuito que los cónyuges sean ubicados por el hálito de Dios fuera del tiempo e historia, puesto que esta acción determina la perpetuidad de los estereotipos establecidos por la cultura judeocristiana para hombres y mujeres, que dejan a la fémina sin la posibilidad de ser entendida desde su propia autonomía, y no a costa<sup>15</sup> del varón, es decir, anclada o perteneciente. Por tanto, el poema denuncia esta perspectiva religiosa que, al compartir su pensamiento, genera las disparidades adscritas históricamente y reproducidas de manera generacional. De tal suerte que, no solo el matrimonio de “Horror y angustia...”,

---

<sup>13</sup> Capaz de “lanzar rayos eléctricos” (por consiguiente propiciar la muerte o destrucción), “dicho de un rayo: Herir o dañar árboles o edificios, montes, torres, etc.”, o bien, más cercano a lo narrado, “dictar, imponer una sentencia, una excomunión, una censura, etc.” (RAE, 2021).

<sup>14</sup> Detalle que nuevamente da cuenta de que pertenecen a una clase social media-alta.

<sup>15</sup> Del latín *costa* ‘lado, costado’, ‘costilla’ (RAE, 2021).

innumerables relaciones se han visto afectadas por los valores judeocristianos, sin importar la época o el lugar.

Con la recuperación del mito se puede entender la metáfora establecida a lo largo del poema: Dios con las características que describen su poder y su presencia destierra a los cónyuges y, sobre todo, los condena a la disparidad que, como se ha observado en la sección “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, es una constante que atormenta y constriñe a la mujer. Por ello, el sujeto lírico escribe y reclama: señalando directamente a Dios como un sujeto que también le causa pavor.

Se ha desentrañado el poema verso a verso y se puede concluir que “Tu voz” emplea los recursos estilísticos como la comparación, la elipsis y el encabalgamiento pero, sobre todo, la metáfora para esclarecer qué significa relacionarse con el *otro* a partir de los valores tradicionales que retoma la sociedad patriarcal de la cultura judeocristiana para determinar los roles que cada género debe cumplir en la sociedad, de acuerdo con los estereotipos de Adán y Eva. Por lo tanto, desde esta perspectiva, la balanza se mueve en favor del opuesto masculino, puesto que se constriñe a la fémina a una vida al costado del varón, al servicio de su señor. Y no solo eso, sino que (tal y como lo indica el título del poema) si la voz corresponde a Yahveh, también pertenece a cada Adán llevado más allá de la historia, por lo que el mutismo —*parcial*, porque es en el recinto poético donde puede expresarse sin ataduras, similar a una confesión— de Elena es parte de la condena impuesta a Eva; de ahí que se explique también esta constante a lo largo del poemario.

Queda por concluir que los textos seleccionados en esta segunda etapa de análisis de la poesía de Garro continúan no solo en la línea tratada anteriormente, sino que siguen la estructura descriptiva y sensorial en la presentación de las imágenes sombrías y estremecedoras, así como de los paisajes siniestros en los que la mujer lucha por sobrevivir; igualmente alude a los sentidos a través de evocaciones a un tiempo frío permanente. Por lo que, a guisa de pintora, la autora ha escenificado la experiencia del matrimonio como una celda sumida en la negrura, en la que se manifiestan los monstruos de los que se vale el esposo patriarcal para atormentar a quien la habita.

Así, el recorrido por los versos de “Soledad”, “O.” y “Tu voz” develó poderosas imágenes que abonan a la denuncia de la violencia doméstica: desde el lecho matrimonial como un espacio siniestro por sus condiciones inhospitalarias, así como por el peligro que

supone para Elena, pasando por la imagen, tan desoladora como trágica, del invierno perpetuo a lado del Midas de la nieve, hasta la fatal sentencia de la perpetuidad de las relaciones ancladas a los valores patriarcales de la tradición judeocristiana. Ahora en más, el tercer capítulo cerrará la conformación de la identidad femenina marcada por la masculinidad violenta del cónyuge, así como el establecimiento de la segunda sección de *Cristales de tiempo* como el espacio de confesión del lado monstruoso del matrimonio.

### Capítulo III. La imagen poética de Elena violentada en el matrimonio

Se considera que la década de los 50 constituyó un cambio para la sociedad mexicana, principalmente debido al desarrollo de los medios de comunicación. México entró en la modernización urbana a través de proyectos de industrialización, hechos importantes como la promulgación del voto para la mujer en 1953, la elaboración de programas educativos, la apertura de editoriales, entre otros, que establecieron una dinámica cultural más activa. En el ámbito literario se rompe con la preocupación social para explorar la subjetividad y la conciencia del individuo así como sus deseos, sus pasiones y su imaginación. En concreto, se trata de un período con un horizonte optimista que encomia la individualidad como valor esencial en la revolución cultural (López, 1995, p. 30).

Para México, ya no son la familia, la religión ni los valores agrarios los que determinan la imagen del país, sino que la mirada se dirige hacia los medios masivos de comunicación que retratan los nuevos códigos culturales que van en la línea del sueño norteamericano: la movilidad social a través del idioma inglés, la industria, el mercado, etcétera. Sobre todo, los valores que se perfilan como objetivos posibles: la libertad y la autorrealización. “Esta es la plataforma social y el nuevo universo simbólico que impulsa a las mujeres a romper con el rol ‘exclusivo’ tradicional de esposa y de madre, y promueve sus aspiraciones individuales en cuanto sujetos capaces de decidir su propia vida, lo que implica también decidir sobre su cuerpo y su sexualidad” (López, 1995, p. 31). Sin embargo, ante este contexto esperanzador, hay que considerar que:

La psicología social no cambia con la rapidez con la que la proponen los medios de comunicación ni los discursos públicos. La presencia del universo simbólico tradicional, con muchos de los valores agrarios y estricta división genérica, sigue vigente en el código de la cultura mexicana. Esta nueva subjetividad femenina carece en la realidad de modelos y de sustentación práctica. La regulación patriarcal goza de buena salud y repudia a esta mujer moderna que empieza a desarrollarse (López, 1995, p. 31).

De esta manera, de acuerdo con las expectativas que trajo consigo el paso hacia la modernidad en la década de los 50, que debería suponer el ejercicio libre de las mujeres de incursionar no solo en lo familiar sino en cualquier ámbito, tiene fallos dentro de su realización en la práctica cotidiana, ya que en el imaginario siguen anclados los valores tradicionales que ubican a la mujer al servicio de los *otros*, al ser *madresposas* cautivas.

Aquí está el meollo del análisis de la selección de poemas de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”: observar la forma en la que se han configurado como un mito tales consideraciones en beneficio de la fémina, ya que en las relaciones entre los individuos continúa una importante brecha entre lo que significa ser esposa y esposo, sobre todo, en “Hoy ármese mi mano”, donde el sujeto lírico concluye que el odio es el producto de su relación marital. Estas reflexiones son importantes gracias a la fecha y el lugar en los que se escribió este poema: París, 1949.

### **3.1 Fundamentos de la conyugalidad tradicional**

Antes de iniciar con el análisis, se hará énfasis en esta afirmación: la relación marital es un núcleo social con disparidades entre los géneros que se puede observar en este poema y en “Mi cabeza cuarteada”. Para integrar la propuesta de interpretación de la selección de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, la imagen final que se propone es la del sujeto violentado, ya que describe la visión que conjunta las dos anteriores para cumplir con el objetivo general: observar la conformación de la identidad femenina violentada en la muestra seleccionada de la poesía de Garro. En los siguientes párrafos, se recuperarán los conceptos clave para la interpretación de ambos textos.

El matrimonio es una relación social basada en “el intercambio erótico con el otro. En nuestra sociedad implica la obligación de la procreación de hijos y la fundación de la familia. La conyugalidad significa la asociación para enfrentar la vida en distintos niveles y grados de compromiso” (Lagarde, 1993, p. 435). La condicionante principal es la unión heterosexual a razón de la función única: asegurar el futuro de la especie. Asimismo, el origen del lazo desigual entre los cónyuges se forma a partir de las normas sociales y culturales del mundo patriarcal que establecen la inferioridad de la mujer frente al perfil supremo del varón, algunas de ellas son:

- i) De edad: la mujer debe ser menor que el hombre.
- ii) De conocimientos reconocidos: la mujer debe tener menos estudios que el hombre. [...]
- iv) Económica: la mujer debe ser dependiente económica del hombre. [...]
- vi) Eróticas: la mujer debe ser virgen, casta y fiel, frente al hombre quien debe tener experiencia y destreza eróticas y ser polígamo.
- vii) Física: en varias dimensiones de belleza, de estatura, de conformación, de salud. Ambos deben ser guapos, pero en las mujeres la belleza [...] es un requisito. [...]

vi) De personalidad: la mujer debe ser acogedora, dependiente, obediente, comprensiva, poco complicada, ignorante, bella y en resumen, buena; el hombre debe ser fuerte, protector, sabio, trabajador y cumplido. El conjunto de cualidades resulta en varonil, o sea macho (Lagarde, 1993, pp. 436-437).

En este sentido, las exigencias constriñen a la mujer a un espacio que, contrario a significar un ambiente de paz y armonía, se configura como una celda: el recinto conyugal. De esta forma, se puede entender que cuando el sujeto lírico menciona “hace tiempo que tengo un enemigo. / Estamos frente a frente” (Garro, 2016, p. 107), no solo se lee al *otro* como una figura opresora, sino que a partir de los preceptos mencionados se explica la relación marital como una contienda que inclina la balanza hacia el hombre.

Es importante enfatizar que, el poema, más allá de cumplir con el propósito de embellecer la lengua, funciona también como un espejo que reproduce, mimetiza, la realidad para despertar la reflexión sobre los temas que trata, tópicos humanos que conmueven y con los que se empatiza. En otras palabras, a través de los poemas analizados en el presente trabajo se observa un contexto afín a una esposa de mitad del siglo xx, pero que coincide con las circunstancias de otras mujeres, ya que “cada mujer se constituye y tiene como contenido, como identidad, esa síntesis de hechos sociales y culturales que confluyen en ella y son únicos, excepcionales pero, al mismo tiempo, por semejanza permiten identificarla con otras mujeres en situación similar” (Lagarde, 1993, p. 83). Así, las imágenes del cuerpo y el alma violentada del yo poético son símiles de otras mujeres que viven en la celda conyugal.

Cabe recordar que, en los análisis de los poemas anteriores, se han estudiado los puntos citados con detenimiento para estructurar la propuesta de interpretación de cada imagen. Los más significativos que se seguirán retomando en el capítulo final son: 1) la norma de conocimientos reconocidos, respecto del mutismo poético como una constante que limita la expresión del sujeto lírico; 2) la erótica que en “El llano...” y “Soledad” se ha estudiado con la correspondencia entre mujer-naturaleza y las implicaciones del cuerpo como espacio de enunciación; 3) la física, expuesta en el primer capítulo con los prototipos del caballero y la dama de la época; y, sobre todo, 4) la de personalidad que ha dejado fuera al sujeto lírico, desmembrada, de los estereotipos femeninos, pero que, al mismo tiempo, la mantiene dentro de la celda.

Como se apuntó, cada norma ha motivado la denuncia de los temas que resaltan en el plano principal —la violencia y la infelicidad femenina en el matrimonio— a través de la creación de imágenes poéticas que describen el otro lado de la conyugalidad: la femineidad quebrantada. De esta manera, el sujeto lírico ha llegado a concebirse como prisionera de su hogar, de su matrimonio e, incluso, de ella misma. Pero la razón depende esencialmente del concepto de felicidad para la mujer, quien: “debe ser feliz “naturalmente” por ser madre y esposa, y la felicidad es una dimensión de la feminidad, si la mujer encuentra dificultades en su vida, debe aguantarlas, y de todas maneras, ser feliz” (Lagarde, 1993, 439).

En concreto, la plenitud femenina es un estado que debe alcanzarse por el simple hecho de cumplir con el mandato de ser de y para *los otros*. Cualquier muestra de insatisfacción atenta contra la estabilidad de la sociedad patriarcal en la que se adscribe como miembro *feliz* por su participación como *madresposa*. Sin embargo, en el espacio de la creación poética, el sujeto lírico ha llevado al lenguaje a su finalidad estética para expresar el sentimiento que ha despertado en ella la compañía de su cónyuge: el odio. Es así que, en cada verso, sobre este sentimiento se observará su transformación y crecimiento hasta concretarse como un ente que recorre los espacios del poema denunciando la infelicidad que ella vive.

### **3.2 Tercera manifestación del cautiverio: la imagen poética del odio multiforme**

“Horror y angustia en la celda del matrimonio” incluye dos versiones de este poema, ambas similares en la extensión; sin embargo, la primera contiene un verso más que la segunda. Difieren en el orden en el que se integran algunas líneas versales y, sobre todo, que en la segunda se suprimieron algunas oraciones importantes; por ello, se prefiere la primera para llevar a cabo la interpretación, no sin antes mencionar que serán retomados algunos puntos respecto de la segunda para observar por completo el sentido del texto.

“Hoy ármese mi mano” (Garro, 2016) está conformado por 33 versos que varían de extensión, desde el más corto de 5, hasta el más largo de 13 sílabas; sin embargo, imperan los heptasílabos y los endecasílabos. El título está dado por la primera línea versal ya que, como se aclara en las notas preliminares, algunos poemas no fueron titulados, por lo que se decidió seguir este criterio de edición. Como los que le preceden, este poema fue compuesto en verso libre y comparte la forma de organización sin divisiones con

“Soledad”, “Mi cabeza cuarteada”, Tu voz” y “Mamá, ¿qué no me oyes?”; a diferencia de “El llano de huizaches” y “O.”, organizados en estrofas. Por lo anterior, se prefiere citar el texto conforme la relación temática entre los versos:

Hoy ármese mi mano (v1)  
apáguese la luz con la que he mirado (v2)  
y enciéndase la luz verdosa con la que odio. (v3)  
Hace tiempo que tengo un enemigo. (v4)

Bajo la propuesta de organización que Rosas Lopátegui ofrece de los poemas de Elena Garro, agrupados por la similitud de temas e imágenes en torno a la conyugalidad insana, el presente trabajo ha señalado al esposo patriarcal como el responsable de atormentar, limitar, cercenar, enterrar y, sobre todo, mantener cautiva al sujeto lírico en el lecho matrimonial. Ahora, con el verso 4, se establece una sentencia importante al señalar al cónyuge como un enemigo que lleva tiempo siendo quien produce el odio que ilumina con su luz verdosa el espacio. Es decir, con la llegada del adversario, la habitación se vuelve siniestra, pero esta vez añade un factor clave: el color. Con el sufijo *-osa* nos indica lo relativo al verde, sobre el que se apunta que es equidistante en el círculo cromático del azul celeste y del rojo infernal; se posiciona entre el calor y el frío, por sus cualidades es tranquilizador, refrescante, humano (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1057).

El color verde se distingue del rojo por su menor fuerza cromática (Pawlik, 1996), de ahí que ambos adquieran significados opuestos. Por un lado, el primero “es el color principal de la vida vegetativa. El ser humano encuentra en el verde: calma positiva y descanso. Su efecto psíquico es relajante” (Pawlik, 1996, p. 73), mientras que en el segundo “la parte activa está aquí en su máxima energía, y no es sorprendente que las personas enérgicas, sanas y rudas gusten especialmente de este color. Se ha observado la inclinación por el mismo en los pueblos salvajes” (Pawlik, 1996, p. 72).

Conforme lo anterior, es fácil establecer una relación entre Elena y el color verde, basada en la oposición de este con el rojo en el círculo cromático, así como en el símil mujer-naturaleza, constante observada en el poemario a partir de la metáfora la tierra infestada de huizaches en “El llano...” y los estudios de Lagarde respecto de la lectura de la fémina desde sus cualidades biológicas. Por tanto, se puede entender que, aunque este color posee cualidades innatas como vida, fertilidad, tranquilidad, en concordancia con las esperadas para la mujer de acuerdo a su carácter, en el poema, las tonalidades verdosas

aparecen para representar el odio femenino contra lo que acontece en la habitación. Incluso, se sigue la línea freudiana respecto de *lo familiar vuelto siniestro*: las cosas tornándose contrarias a lo que tendrían que suponer naturalmente, pero que el factor social las transforma en aterradoras, en monstruosas.

Del lado contrario, el rojo —implícito en el poema por la referida diametralidad— podría aludir al cónyuge masculino, puesto que despierta incluso sensaciones de insoportable violencia, en línea con las manifestaciones de la severidad con la se conduce O., el Midas de la nieve. Es así que la elección del color es un nuevo indicio respecto de uno de los ejes temáticos esenciales en “Horror y angustia en la celda del matrimonio”: la escisión de los géneros. Es importante hablar respecto de este binarismo porque, tal y como afirma Lamas (2005): “desde la antropología cognitiva sabemos que nuestra conciencia está habitada por el discurso social: nacemos en una sociedad que tiene un discurso sobre el género y que nos hace ocupar cierto lugar. En la forma de pensarnos, en la construcción de nuestra propia imagen, de nuestra autoconcepción, utilizamos elementos y categorías de nuestra cultura” (p. 57). Todo ello con la finalidad de posicionarse en un lugar predestinado en el que se tienen que cumplir normas, realizar ciertas actividades y respetar conductas que sitúen al individuo dentro de la esfera pública.

En concreto, la sociedad patriarcal reglamenta la conducta dependiendo del género, que, cabe añadir, debe ser correspondiente al sexo para ser una persona socialmente aceptada conforme a los parámetros tradicionales respecto de la identidad sexual, para establecer cuáles son las tareas concernientes a cada individuo. En el caso de las féminas, la premisa que se ha retomado en el análisis es que “todas las mujeres son cónyuges de los hombres, están particularmente ligadas a ellos, y este nexos las define genéricamente” (Lagarde, 1993, p. 444). Es decir, a partir del matrimonio cumplen con un rol específico dentro de la esfera más importante de la sociedad, la primera en la que se aprende el proceso de socialización y se absorben conductas, valores, antivalores, y comportamientos que más tarde se reproducirán: la familia. Por ello, el sujeto lírico fundamenta su poesía en el símil esposa-prisionera porque, gracias a tales reglas culturales, el hogar supone para ella una celda.

Siguiendo la línea del binarismo genérico social, se puede acotar que en los siguientes dos versos, unidos por el encabalgamiento —“puente de plata tendría (v5) / si

tomara retirada” (v6)— este metal simbólicamente “pertenece al esquema o cadena simbólicos luna-agua-principio femenino. Tradicionalmente, en efecto, por oposición al oro, que es principio activo masculino, solar, celeste, la plata es principio pasivo femenino, lunar, acuático. Su color es el blanco, mientras que el amarillo es el del oro” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 842). En este sentido, se entiende que es el yo poético quien podría realizar tal acción: la huida; sin embargo, hay otra posibilidad de lectura que, a partir de la ambigüedad en la identidad del sujeto tácito (ya que bien puede corresponder a la primera o tercera persona del singular), hace referencia a un pasaje de la segunda parte, capítulo LVIII, de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*:

No tuvo lugar de responder el vaquero, ni don Quijote le tuvo de desviarse, aunque quisiera, y así, el tropel de los toros bravos... que a encerrar los llevaban a un lugar donde otro día habían de correrse, pasaron sobre don Quijote y sobre Sancho, Rocinante y el rucio, dando con todos ellos en tierra, echándoles a rodar por el suelo [...] y don Quijote, a gran prisa, tropezando aquí y cayendo allí, comenzó a correr tras la vacada, diciendo a voces:

—¡Deteneos y esperad, canalla malandrina; que un solo caballero os espera, el cual no tiene condición ni es de parecer de los que dicen que al enemigo que huye, hacedle la puente de plata! (Miguel de Cervantes, 2015, p. 995).

Sobre el origen de la frase “al enemigo que huye, puente de plata” se atribuye a Gonzalo Fernández de Córdoba, conquistador de Nápoles del siglo XVI, el Gran Capitán, quien la utilizaba como máxima militar. Hace referencia a facilitar la salida del enemigo para evitar el daño durante la contienda (Seoane, 2018). Si bien en la cita anterior se entiende que el refrán pronunciado para don Quijote no es de agrado, pues invita al vaquero a enfrentarlo, se puede entender que el sentido de esta voz popular refiere a permitir que el enemigo se aleje para evitar un mal mayor; en este sentido, facilitar puente de plata al contendiente en “Hoy ármese mi mano” indica que Elena consiente la salida del esposo patriarcal, al ya mencionado Rey Midas de la nieve, oculto tras la inicial O., bien del hogar o del matrimonio, sin restricciones u oposiciones, puesto que para ella supondría el fin de su condena, la superación del aprisionamiento.

Ambas propuestas de interpretación se dan a partir de la elipsis, en razón de que la supresión del pronombre *él* genera ambigüedad al pasar de la enunciación desde la primera persona al cambio de sujeto en tercera. Sin embargo, se considera la segunda lectura, ya que el poema exige el conocimiento de esta frase española para poder darle sentido a tales

versos, ya que para el sujeto lírico la ausencia de la figura masculina de la habitación supone un cierto momento de calma.

Estamos frente a frente: la puerta se ha cerrado. (v7)

Pongo ojos de gata. (v8)

Él algo trama. (v9)

Nada va a producirse. (v10)

El momento ha llegado, se ha producido la entrada del sujeto opresor, con ello un enfrentamiento tras el cierre de la puerta que, nuevamente, aparece para recordar los límites que tiene el yo poético en la celda conyugal. Pero es el v8 el que suscita mayor interés, ya que ningún animal ha tenido una trayectoria tan variada en sus simbolismos, miedos y atracciones como el felino. En la cultura egipcia representaba el papel de la divinidad con la figura de la egipcia Bastet, la diosa gata mujer, que protegía la felicidad de las personas; en la India, simbolizaba la sabiduría, donde la gata era la diosa sabia, reina de la fertilidad. Sin embargo, en la Edad Media, la Iglesia satanizó a los felinos como figuras demoníacas y malignas relacionadas estrechamente con las mujeres, por lo que fueron perseguidos, desollados y quemados en las hogueras junto a ellas (Arias, 2016).

En la actualidad la discusión se presenta entre la supuesta preferencia de las mujeres por los felinos, mientras que los hombres se inclinan por los perros. Lejano a estas propuestas, lo cierto es que el mundo felino ha estado estrechamente vinculado con la feminidad por características como la limpieza, la curiosidad, la *independencia*, la soledad, la ternura y el salvajismo al mismo tiempo (Arias, 2016). Ante este vínculo mujer-felina, hombre-perro, cabe recuperar las siguientes palabras:

Leer un gato es muy diferente de leer un perro. El gato es un texto que se esquivo, se esconde entre dos auroras, en la frontera entre lo mágico y lo irreal. El gato es sinuoso, su texto es suave, es poesía, nunca se deja coger por entero. El gato es resbaladizo, vive en las entrelíneas.

Para leer un perro no son necesarias gafas especiales, Su texto está escrito con mayúsculas, dice claro lo que piensa y a lo que vino (Murray, citada en Arias, 2016).

Nuevamente, se presenta la escisión entre el género femenino contra el masculino, pero dentro del universo de “Hoy ármese mi mano” los símiles mujer-gata versus hombre-perro permitirán ver la diferencia entre lo que implica ser una u otro. Pero la contienda se manifiesta con más puntualidad en la relación marital dispar entre ambas partes, cuyos roles son complementarios, pero no justos:

Ser esposa es ser sierva conyugal en la reproducción. La obediencia, la sujeción, y la pertenencia —ser de—, caracterizan políticamente a la esposa a partir de su dependencia vital del Esposo [mientras que para él implica] asegurarse un mundo privado propio, asentado en torno a ella, y a sus cuidados. Con la adquisición de esposa el hombre se allega un territorio y un espacio de vida privado para ejercer su dominio, eje de su virilidad, de su condición masculina patriarcal (Lagarde, 1993, pp. 445-446).

Como se menciona, hay una importante diferenciación para un solo concepto: esposo (a), Dependiendo del género al que hace referencia, para la mujer significa pertenecer y servir al otro en los ámbitos relacionados al hogar, la sociedad, lo espiritual y la sexualidad; es decir, en las esferas de lo público y lo privado sin distinción. Además, se espera que ante estas tareas se garantice su felicidad como esposa y madre. En este sentido, el varón adquiere un sujeto a su servicio, con el que puede ejercer poder, dejando marcas como las expuestas en “El llano de huizaches”.

De acuerdo con lo anterior y con la línea de escisión genérica, la relación de similitud entre la felina y Elena radica en la naturaleza de ambas: rasgos como la inteligencia, la intuición, la independencia, el salvajismo, la sensualidad y el misterio se adscriben para cada una, de ahí que el sujeto lírico se mimetice con este animal; mas no mantiene concordancia con los roles y comportamientos que se pretenden para la fémina por parte del orden patriarcal. Se atiende a la perspectiva de la mujer, no de la esposa en función del *otro*, como se ha observado, para denunciar y exponer sus sentimientos, pasiones y pensamientos sin restricciones a través de la palabra poética.

Siguiendo la línea previa, establecida la relación entre Elena y la felina, se puede entender que la primera toma de la segunda, a manera de transformación, una de sus fortalezas para no sucumbir ante la llegada del enemigo: la atención, la vigilancia a través de la vista, que como se ha tratado es uno de los sentidos de los que se le ha privado. Sin embargo, enseguida, el v10 da cuenta de que la afrenta no va a producirse, por lo que se entiende que el enemigo tomó el puente de plata en retirada, dejando detrás de la puerta al yo poético, confinado a la habitación que, pese a ser su residencia, no constituye su hogar, sino el lugar donde se alberga la cara monstruosa del matrimonio.

La puerta se abre, se cierra. (v11)

Puerta maldita al infinito olvido de la calle. (v12)

Yo quedo de este lado, (v13)

entre cuatro paredes sin olvido. (v14)

Hasta el v12 se habla de una primera parte del poema, donde se da el preámbulo al nacimiento del odio, es decir, se expone cómo este sentimiento ha cobrado vida. Antes de pasar a ello, se retoma la manera en la que estas líneas versales ofrecen sus antecedentes a través de la mención del olvido y su funcionamiento según el polo femenino o masculino. En primer lugar la puerta actúa como un portal entre dos mundos completamente distintos: lo relativo al quehacer social masculino en la calle (v12) y lo correspondiente a las tareas específicas y naturales de la mujer en el hogar (v13 y v14). Esta ruptura se ha perfilado desde los poemas anteriores, exponiendo que:

Las reglas del comportamiento masculino se refieren principalmente al hombre como ser social, a sus acciones, al mundo de sus relaciones y de sus amistades, a su manera de presentarse en público. Es decir, a su manera de participar en un juego que es esencialmente “social” [...] Las reglas del comportamiento femenino, por el contrario, se refieren esencialmente a las esferas corporal y familiar de la mujer, a las que se agregan explícitas connotaciones morales en cuanto se refiere a su capacidad o incapacidad para responder a la imagen ideal de lo que de ella se espera: una buena hija y una buena madre (Basaglia, 1987, pp. 31-32).

Es decir, mientras que para la figura masculina la puerta se abre para darle paso al ámbito público, que le permite soslayar indefinidamente todo lo acaecido en la relación marital, para la fémina se cierra aquella posibilidad encarcelando su pensamiento en lo que tiene lugar dentro de la habitación, donde las paredes continuamente son testigos de la infelicidad. Por tanto, ante la imposibilidad de la voz poética de salir de la prisión, surge de Elena el odio como un ser que se desprende para seguir el rastro del opresor a donde quiera que haga presencia:

Mi odio: su fantasma sigue sus pasos. (v15)  
El odio de una daga en la garganta. (v16)  
El furor de la hoguera con las hojas. (v17)  
La frialdad repetida de una hacha. (v18)  
El ojo del reptil pegado a un pájaro. (v19)  
El buitre y su apetito de carroña. (v20)  
La muerte gusanera en una boca. (v21)  
Mi odio son todos esos odios. (v22)

Con el uso de la elipsis del verbo *ser*, el sujeto lírico hace una lista de imágenes de las metamorfosis que toma este sentimiento. Su odio se integra por todas las formas, los deseos, los miedos que no se pueden expresar en voz alta pero que se anhelan para el enemigo. En primer lugar, salta a la vista el deseo de aniquilar la fuente de la opresión:

empuñando una daga a la garganta (v16) y, más tarde, transformándose en la muerte gusanera en la boca (v21); es decir, ambos hacen referencia al medio por el que el contendiente agrede al sujeto lírico: a través de la palabra, ensombreciendo la comunicación o la finalidad estética del lenguaje (que Elena anhela usar), empleándolo únicamente para la vehemencia.

Asimismo, la violencia sube de tono con el v18 a partir de los hachazos que, si bien no se dirigen en específico al contendiente, tienen la intención de cesar con la vida del otro, al igual que la daga, y aun propinando la muerte, no dejar rastro de él, a partir del símil de la carroña devorada por el buitre o los gusanos degustando la muerte.

Por otro lado, la hoguera que arde, a partir de la combustión de las hojas (v17) da cuenta de dos puntos. Por un lado, se puede hablar de que este poema es la víspera a los horrores de “O.”, puesto que las hojas caídas son un guiño al otoño, estación que precede al invierno que ha de instaurarse permanentemente y en el que reinará el Rey Midas de la nieve. Por otro, apunta hacia la destrucción total de cualquier vestigio del enemigo.

Queda por señalar la imagen del v19, la que marcará una pauta para entender el cierre del poema: el reptil al acecho del pájaro. Para comenzar, es necesario precisar que el primer animal mencionado es una criatura terrenal por naturaleza, y sobre él pesan muchas múltiples implicaciones simbólicas. En especial acerca de la serpiente: por el lado del arquetipo bíblico, la serpiente hizo creer a Eva que el árbol de la muerte era en realidad el de la vida. Es así que se le nombra: “señora de la fuerza vital, simboliza no ya la fecundidad, sino la lujuria: ‘habiendo sido el más maligno entre todos los animales y habiendo arrebatado a Eva el pudor virginal, ella le había inspirado el deseo del coito bestial, de todo impudor y de toda prostitución bestial entre los hombres’” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 935). Es decir, el reptil —ejemplificado con la serpiente— se va a convertir en sinónimo del misterio de lo carnal en los versos finales del poema, apuntándose como una fuerza invasora —primero en “un pájaro” y después en el pecho del enemigo (v29)— que se adentra en cuerpos que no le perecen.

Por el contrario, “el ave se opone a la serpiente como el símbolo del mundo celeste al del mundo terreno” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 154). El vuelo es su característica primordial, de ahí que se relacionen con el ascenso del alma de la pesadez de lo terrenal hacia el cielo. De manera general, “las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles,

los estados superiores del ser” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 156). En este sentido, ambos se presentarían como fuerzas opuestas. Sin embargo, el poema no señala ave sino *pájaro*; aunque en su definición se apunta a este último como “ave, especialmente si es pequeña” (RAE, 2021) en la línea poética de Garro la diferencia es notoria, puesto que para este caso el sujeto lírico enunció el sustantivo en su forma masculina.

Retomando lo anterior, la mención de *pájaro* y no *pájara*, ave o paloma (como en “O.”) apunta a que el odio de la esposa, bajo la forma del reptil, ha puesto el ojo en él, es decir, se encuentra a la caza, esperando su descenso, de tal criatura que vuela libre por el mundo, mientras él se arrastra en la oscuridad de la habitación. Por otro lado, y como el resto de los poemas han requerido, se señala otra perspectiva. El ojo del reptil, al estar *pegado* al pájaro, expone su deseo de ver con una óptica superior aquello que no puede mirar desde la superficie terrenal. En este sentido, esta criatura se adhiere a un cuerpo que no le pertenece y termina corrompiendo su naturaleza, de ahí que se pueda entender la palabra en su uso como adjetivo: “dicho de una persona: Rastrera, vil e innoble” (RAE, 2021).

Antes de continuar con los siguientes versos, es importante apuntar de dónde surgen las transformaciones del odio hasta ahora expuestas. Como se hablaba en los fundamentos de la conyugalidad, la transgresión de cualquiera de las normas sociales, que especifican únicamente para la mujer las tareas ligadas al hogar, da origen a una fractura en la relación matrimonial. Según Lagarde, “aquí se generan los vínculos negativos que atan a los cónyuges por la vía del conflicto —envidia, odio, agresión y enfrentamiento—, así como las causas específicas de las rupturas: el engaño, el abandono, la separación, el divorcio, y algunas manifestaciones de violencia conyugal” (1993, p. 437). Es decir, a partir del matrimonio fracturado entre Elena y O. nace el odio multiforme, y es con la descripción de sus metamorfosis que el yo poético se cuestiona su acontecer infeliz en la relación, quebrantando así la idea patriarcal de la realización de la mujer gracias al título de esposa.

Hasta este punto Elena ha dirigido sus palabras hacia él, es decir, se ha referido a su cónyuge bajo la tercera persona del singular; sin embargo, en adelante le hablará directamente. Esta técnica se ha observado en “O.”, para cerrar el poema a guisa de denuncia. Con lo anterior, se puede observar “Hoy ármese mi mano” en tres momentos: el primero como una evocación a la fuerza que posee la fémina para reconocer al *otro* como

enemigo; el segundo como el surgimiento de un profundo odio que ha llegado a tomar formas horribles que anhelan dañar al cónyuge; y, finalmente, el tercero se presenta como el sentimiento que ha pasado de fantasma a un ente capaz de seguir y atormentar a ambos:

Su cuerpo sigue al tuyo. (v23)  
Se te aparece en las plazas. (v24)  
Te nubla los ojos para mirar los rostros. (v25)  
Te amarga el paladar para probar los frutos. (v26)  
Ronda tu cabecera. (v27)  
Puebla tus sueños de imágenes malditas. (v28)

En estas líneas el sujeto lírico no se limita únicamente a definir su odio, sino que le ha conferido una personificación, es decir, una “metáfora sensibilizadora [...] en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima” (Beristáin, 1985, p. 309). Este sentimiento, de ser un fantasma, adquiere corporeidad y con ello movimiento. Ahora es capaz de seguir al enemigo, apareciendo en las plazas (o en las bocacalles, como se menciona en la segunda versión del poema), es decir, fuera del recinto, en los espacios públicos de libre acceso para el varón y vedados para la fémina, de tal forma que manifiesta nuevamente la imposibilidad de la mujer de volar con libertad como el pájaro, dejándola como el reptil únicamente en la celda terrenal.

Asimismo, el odio es capaz de nublarle la vista y amargarle el alimento, lo que en el universo poético de Garro resulta bastante significativo, puesto que en “El llano de huizaches” se le han privado los sentidos a Elena; por lo que en “Hoy ármese mi mano” las cancelaciones de la vista —portal del conocimiento— y el aliento —que apunta directamente a la enunciación, ahora amarga, de las palabras, de los saberes e incluso de la poesía— resultan un giro, una completa inversión de los papeles. Pero los campos físico e interno no son los únicos que ha logrado traspasar el odio, sino que se ha adentrado también en lo onírico, ya que sus rondines en la cabecera lo llevaron a poblar de imágenes malditas —perversas, malintencionadas y desagradables— los sueños del cónyuge masculino.

Cerca del final, manteniendo el estilo terrorífico de los poemas de Garro, la cúspide de “Hoy ármese mi mano” vendrá con los versos finales:

Entra reptil en tu pecho. (v29)  
La sonrisa te la convierte en mueca. (v30)  
Y el vuelo de tu mano petrifica. (v31)  
Te está dejando en cueros. (v32)  
El odio me ha hecho andar con pies de gato. (v33)

En el verso 29 hay una omisión del artículo *el* para introducir el sujeto de la oración: el reptil. Además, el hipérbaton altera el orden sintáctico que permite que el verbo anteceda a quien realiza la acción. Sin embargo, el mensaje se puede entender sin complicación, ya que se asume que es al enemigo a quien el sujeto lírico se dirige directamente con el uso del pronombre posesivo de la segunda persona del singular: *tu*. Pero, a la observación de la forma que se hace, se agrega la interpretación del contenido que va a remitir a un nivel de significación más profundo que dará cierre a la propuesta de la criatura invasora de cuerpos.

Como se expuso anteriormente, uno de los versos que recoge el sentido de la poética de Garro en “Horror y angustia en la celda del matrimonio” es el v22 del poema “Soledad”: “Me odia. Nos odiamos” (2016, p. 113). Ahora, “Hoy ármese mi mano” se suma para señalar el odio, entendido como la antipatía o aversión hacia el cónyuge masculino, como el único sentimiento artífice de la relación marital. En este caso, la descripción concuerda a la perfección con las presencias multiformes del ente construido por Elena cuyo objeto es el deseo de destruir a su opresor. Sin embargo, en relación con el varón, se sustituye el último verbo por *se ejerce* porque, como se ha planteado desde el primer capítulo, la desigualdad entre mujer y hombre, traducida en violencia de género, tiene su fundamentación en la ubicación de los hechos de la mujer en la naturaleza, entendiéndola como un sujeto al servicio masculino para someterse, moldearse, etcétera.

Nuevamente, se presenta la afrenta entre los géneros a partir de sus diferencias convertidas para las féminas en debilidades naturales, por tanto menospreciadas, sin embargo, para el varón son pautas traducidas en el ejercicio del poder sobre *las otras*. Esta escisión de los géneros ha estado presente durante todo el poema, pero tiene sus consecuencias finales en los últimos versos; para enunciarlas es necesario citar lo siguiente:

En nuestra “civilización” el débil es, por definición, un potencial objeto de violencia, ya que el ser débil conlleva esa incapacidad subjetiva para considerarse como tal y conlleva también la impotencia para defenderse mediante la violencia. Al tocar este tema no me refiero solamente a la violencia física sino a la posibilidad de decidir por otro o sujetarlo, ya sea por medio de la fuerza física, de la fuerza psicológica o de la fuerza económica, esto es, el poder que se ejerce sobre otras personas (Basaglia, 1987, p. 35).

Cerrando los puntos se puede decir que la esposa, considerada socioculturalmente débil por naturaleza, manifiesta su odio en el deseo de provocar el mal sobre el *otro*, mientras que el

esposo tiene la capacidad de ejercerlo, porque se entiende como un sujeto de poder capaz de dirigirse con libertad e imponer su voluntad sobre su cónyuge. De esta manera, cualquier manifestación de violencia contra la mujer está aceptada por la sociedad patriarcal desde el momento en el que “se ha aceptado como un valor la facultad que tiene el hombre para *penetrarla*, traduciéndose la penetración sexual como apropiación, mientras que se menosprecia la condición de quien es penetrado, es decir, automáticamente expropiado ya sea por el acto sexual o por la maternidad” (Basaglia, 1987, p. 36).

Una vez considerado lo anterior, las imágenes finales del poema se entienden desde esta escisión de los géneros manifestada en aversión, escalando incluso a violencia. Ahora bien, comprendidos el odio femenino, con sus múltiples formas que desean ejercer el mal, y el odio masculino, capaz de ejercerlo, se conjuntan en la figura del reptil que penetra en el pecho del esposo-enemigo transformándolo en un ser monstruoso que altera su rostro con una mueca. Este nuevo ser se convierte en una de las construcciones más siniestras de la poética de Garro por las acciones que es capaz de hacer.

A través del uso de la metáfora, el v31 menciona que la entrada del reptil en el pecho del esposo, por un momento, parece detener (petrificado) un golpe (vuelo) del puño opresor, por el contrario, en la segunda versión el sentido es completamente desesperanzador “petrifica el amor en tu mano” (Garro, 2016, p. 107). Es decir, la criatura monstruosa es capaz de apagar el amor con su palma, y la consecuencia está descrita en la siguiente línea: “Te está dejando en cueros” (Garro, 2016, p. 107). Pero, una vez más parece ambigua la oración por el uso del sujeto tácito, segunda persona del singular; sin embargo en la otra referencia del mismo poema se sustituye por “Te deja desnuda”; es decir, es el sujeto lírico que se dirige a sí misma, hablándose desde fuera. Incluso se podría colocar un vocativo para entenderlo mejor: Elena, te deja desnuda.

En la misma óptica del sujeto suplicándose ver la realidad, es decir que se dé cuenta de lo que ocurre, en la segunda versión, el verso que sustenta esta propuesta es: “Te mata poco a poco”. Con esto se observa al sujeto lírico en medio de una crisis en la que la violencia ha escalado a conductas que atentan contra su existencia, por las que ha aprendido a andar atenta ante la venida furiosa con ojos y pies de gato (v32), es decir, a hurtadillas, sin hacer ruido evitar perecer. Pero, hay que puntualizar que esta atmósfera se ha elaborado a partir de la unión de los rencores, las aversiones y las repulsiones de ambos cónyuges, es

decir del odio, construido como un ente animado capaz de tomar cuerpos que no le pertenecen para corromper su naturaleza (el caso del ave) y reforzar su poder patriarcal para someter (en la corporeidad del esposo) a la esposa.

Hasta este punto, se ha hablado del odio multiforme, generado a partir de la relación marital entre Elena y O., como una manifestación monstruosa que ha terminado por poner en riesgo la vida de la voz poética. Es decir, “Hoy ármese mi mano” termina por convertirse en la cúspide del horror presentado a lo largo de los poemas seleccionados de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, ya que el fruto de la relación, que desde el primer poema manifestó señales de violencia, es únicamente la aversión y el hartazgo. En este sentido, este poema resulta sumamente significativo para el universo lírico, porque reúne los ya constantes recursos estilísticos como la metáfora, el símil, la elipsis, el hipérbaton y más, junto a las temáticas recurrentes, la soledad, la vehemencia, *lo familiar vuelto siniestro*, el terror ante el enfrentamiento con el *otro*, la privación de los sentidos como manifestación de las prohibiciones a incursionar en los ámbitos sociales, creativos y artísticos y, sobre todo, el aprisionamiento entre las cuatro paredes de la habitación matrimonial; para tratar un tema tan delicado como lo es la violencia doméstica, desde un enfoque íntimo y cercano, al calor de la pluma.

Cerca del final de este recorrido por el universo poético de Elena Garro, queda por analizar “Mamá, ¿qué no me oyes?”, que así como “Tu voz” presenta un panorama aún más desolador respecto de la imposibilidad de salir de la prisión conyugal pero, en esta ocasión, la negativa para volver al seno familiar.

### **3.3 Última manifestación de la violencia: la imagen poética de Elena como la mujer-niña sin madre**

Hasta este momento, a partir de las consideraciones de Lagarde, se ha reflexionado respecto de los papeles del sujeto lírico como la esposa amurallada en el lecho matrimonial y la madre que defiende su pequeña belleza; pero queda un punto a tratar para observar la identidad femenina en “Horror y angustia en la celda del matrimonio” desde los tres ejes que propone Basaglia: la orfandad femenina. Antes de comenzar con el análisis del poema que cierra la selección hecha de *Cristales de tiempo*, es necesario recapitular la propuesta

mujer como *ser-para-otros* que se ha expuesto en los tres capítulos del trabajo en concordancia con los puntos que el término femenino en servidumbre expone:

La mujer como naturaleza, la mujer como cuerpo-para-otros y la mujer madre-sin-madre son las tres situaciones características de la condición femenina; las tres indican claramente la ausencia de una alternativa dialéctica: la mujer es naturaleza prefabricada o no es mujer; es cuerpo-para-otros o no es cuerpo; acepta su condición de ser madre sin madre o deja de existir. Esta falta de alternativas es la que encierra y delimita sus posibilidades de expresión, y reduce la gama de sus modos de comportamiento socialmente tolerados. No se trata de alternativas sociales, sino de alternativas para el propio ser-cuerpo, el propio ser-mujer (Basaglia, 1987, p. 47).

Estas tres formas son las que están representadas en la muestra seleccionada de la poesía de Garro. La *mujer-naturaleza* se ha observado desde el primer capítulo del trabajo en “El llano de huizaches” como la línea en la que se interpretan los hechos de la mujer que la mimetizan con la tierra y, por ende, se equiparan sus características innatas, tales como ser el lugar de la gestación y el nacimiento, el símbolo de pureza, ternura y castidad; pero, sobre todo, ambas son espacios manejables y moldeables por una fuerza externa que toma distintos rostros: el arado, el cielo, los huizaches, el esposo patriarcal.

De la mano va el *cuerpo-para-otros* porque es el cuerpo femenino de Elena cautiva donde se manifiestan las marcas de la violencia que se han presentado al estar sometida, al costado, del otro que atormenta, aprisiona, violenta, amedrenta, constriñe en cada uno de los poemas, sobre todo, en los que se ha hecho su retrato con detenimiento: “Soledad”, “O.” y “Hoy ármese mi mano”. Por último, la *madre sin madre*, que es la imposibilidad de retorno al lecho de cuidado para sí misma, porque una vez sujeta al matrimonio sus tareas son brindar y no recibir atenciones y cuidados, será observada en “Mamá, ¿qué no me oyes?”. En este apartado final, se indaga en el último rostro que presenta el sujeto lírico para observar por completo la conformación de la identidad violentada de Elena.

Para analizar el sentimiento de abandono maternal del sujeto lírico en “Mamá, ¿qué no me oyes?” se parte de la premisa de Chesler proponer el estado de orfandad de la fémina: “la madre no ha podido dar a la hija sino la capitulación, la idea del límite que no debe trasponer, amenazada de exclusión y con el riesgo de no ser considerada mujer o femenina” (citada en Basaglia, 1987, p. 44). Es decir, la educación en el hogar va a determinar el comportamiento femenino pertinente para cumplir con las exigencias sociales. Sin embargo, no ocurre lo mismo en el caso del varón, por ello, como se trató

anteriormente, la interpretación tiene que darse a partir de la escisión genérica que marca un abismo entre libertades y limitantes para las personas desde la crianza:

El futuro del hijo varón se ve limitado. En su esfera están la acción, el trabajo, la empresa, las relaciones, y por lo tanto sus límites vienen de fuera, de lo externo, de las oportunidades para actuar socialmente o trabajar o relacionarse. La limitación no es innata en el hombre. Teóricamente no hay imposibles para él, excepto parir. Los valores que se transmiten al hijo varón lo estimulan a desarrollarse y a afirmarse, a dejar testimonio de su presencia por medio de la acción. En cambio, los valores que se transmiten a la hija coadyuvan a su empequeñecimiento, a la restricción de sus intereses y a la reducción de su esfera de acción, esto es, represión de todas las posibilidades que la aparten de lo sexual-familiar. La transmisión de valores represivos hace que la capitulación que vive la madre resulte un fenómeno tan natural que difícilmente inspiraría a la hija a ignorar sus limitaciones (Basaglia, 1987, p. 45).

De acuerdo con la tradición patriarcal, para el varón el modelo de imitación es por excelencia el del padre que ejerce su poder en las esferas públicas, por lo tanto los límites impuestos serán externos. Igualmente, dentro del ámbito familiar, el hombre no encuentra barreras para cumplir con las necesidades básicas de alimentación y seguridad, puesto que tiene la comodidad del servicio materno. Mientras que, para la mujer, la preceptiva que se inculca es la de la madre que escribe una continuación de la historia que ha vivido, reforzando las tareas exclusivas para ella dentro del espacio de la reproducción y el servicio para los otros. De esta forma, el estado de reclusión femenino solo se transporta del hogar hacia el matrimonio colocando un rostro distinto al que satisfacer.

En este sentido, al adquirir las normas y obligaciones especiales para su condición femenina, la niña se vuelve madre por imitación. Pero, surge la pregunta ¿en qué momento cae en estado de orfandad? Según lo siguiente:

Se ha hablado de las mujeres como niñas sin madre, y esto da lugar a otras consideraciones que podrían explicar la capacidad de soledad de la mujer con respecto al hombre. Este estado de orfandad significa que para muchas mujeres no hay posibilidad de regresión al seno materno por no haber una madre a la cual recurrir en busca de apoyo. Para los hombres, las cosas son diferentes ya que la esposa es, en el fondo, siempre la madre. En cambio, cuando una mujer se casa pasa de la tutela del padre a la del marido. La única forma de regresión que se le concede socialmente es la de aceptar esta tutela hasta el fin [...] engañada por la ilusión de una donación eterna de su ser, que es, en realidad, la fachada de la servidumbre y del pudor. La imposibilidad de regresión al amparo materno está simbólicamente explícita en el acto sexual. Al referirse al hombre, se habla de un regreso a la tierra, al regazo materno, y de la anulación de un abrazo que acoge y contiene al mismo

tiempo. Pero, ¿hacia qué tierra puede regresar una mujer, hacia qué regazo, si ella ha sido catalogada sólo madre, sólo regazo? No hay otra alternativa que la de seguir siendo lo que es: un ser-para-los-otros. ¿Y qué pudo hacer la madre sino transmitir a su hija esta condena? (Basaglia, 1987, p. 47).

De esta forma, al pasar la docilidad a su hija, la madre se convierte en un sujeto guía de la feminidad requerida por la sociedad patriarcal. Por tanto, su papel maternal será únicamente para los sujetos masculinos porque la hija ha pasado a convertirse en veladora del bienestar de su cónyuge y descendencia. Al contraer matrimonio, la niña se queda huérfana de su progenitora y no puede buscar aquello que ella misma debe suponer para los demás: refugio. Con ello, ambas cumplen con su-misión de *ser-para-los-otros* sin retorno: “no hay una madre a quién acogerse para lograr apoyo; sólo hay un animal acorralado que ni siquiera sabe lo que es, alguien que declara su propia impotencia simplemente siendo lo que la han obligado a ser” (Basaglia, 1987, p. 47).

Con este preámbulo se puede entrar al análisis con una mirada reflexiva sobre el papel que cumple el sujeto lírico y por el que pide auxilio. “Mamá, ¿qué no me oyes?” (Garro, 2016) es el poema más breve de “Horror y angustia...” con 10 versos, en su mayoría eneasílabos. Como se había mencionado, en su versión original carece de título, por lo que se nombró a partir de la primera línea versal. Debido a su extensión se citará completo:

Mamá, ¿qué no me oyes? (v1)  
Nadie me oye en este pozo, (v2)  
no me oyes porque no llamo a nadie (v3)  
ni oigo a nadie. (v4)  
Sólo escucho el hilo de su voz. (v5)  
La tuya no es la que busco. (v6)  
Estoy en medio de la noche (v7)  
a ciegas, sorda y sin olfato (v8)  
aprimada en este pozo. (v9)  
Mamá, lánzame una cuerquita. (v10)

El poema abre con la pregunta “¿qué no me oyes?”, es decir, el sujeto lírico ha llamado a su madre previamente sin obtener respuesta, pero nadie puede atenderla en el espacio en el que se sitúa: el pozo. Por sus cualidades físicas, adquiere relevancia en el poema para entender por qué Elena solicita auxilio. Se caracteriza por su profundidad y la oscuridad en el fondo, al que solo se puede acceder por medio de una polea y una cuerda.

Como los espacios anteriores en los que se sobrevive Elena, el pozo es completamente inhóspito. Al igual que la habitación, el túmulo de tierra, el abismo y el llano de huizaches, es otra manifestación de la celda matrimonial en la que no encuentra libertad ni auxilio. Continuando en el poema, los versos 2, 3 y 4 responden a la pregunta inicial, con lo que se torna una conversación interna y reflexiva del sujeto lírico sobre su acontecer en el pozo del que, al igual que del matrimonio, no puede salir.

Nadie puede escucharla en la profundidad, ni tampoco reconoce algún otro sonido, salvo el hilo de una voz, que se puede entender es proveniente del cónyuge. Lo anterior se justifica a partir de dos puntos. El primero, y más evidente, es la mención del siguiente verso: “La tuya no es la que busco” (v6), es decir, se dirige a la segunda persona del singular, situación que, al igual que en “O.” y “Tu voz”, manifiesta una denuncia al hablar directamente al esposo. El segundo radica en la constante caracterización presentada de la figura masculina, sobre todo en los versos finales de “Soledad”: la libre oralidad, empleada para amedrentar al sujeto lírico, por lo que no es de sorprender que sea escuchada hasta las profundidades del pozo.

A manera de esquema, el poema inicia con una pregunta enunciada a *mamá*, de ahí continúa para justificar la falta de respuesta con una conversación interna en los versos 2, 3 y 4, y termina por dirigir sus palabras al cónyuge en el v6. Resalta esta forma en la que dirige las líneas versales, puesto que cambia dos veces de interlocutor, situación que no se había observado, ya que en los poemas anteriores la constante era la reflexión íntima.

Asimismo, resalta el contraste entre las voces: la del cónyuge y la ausente de la madre. Como en el resto de los espacios mencionados, la figura opresora tiene presencia a través de la oralidad: en esta ocasión es capaz tanto de llegar a las profundidades del pozo como de perpetuar el intento de Elena para escuchar alguna señal de su madre. En este sentido, escuchar aunque sea un hilo de la voz de su captor, como en otros momentos, es una experiencia tormentosa. Sin embargo, escuchar a su madre se presenta desde el inicio como un deseo, un anhelo. Por lo que, ambas contrastan, no solo por sus características, sino por lo que representan para la voz enunciativa: terror y alivio, respectivamente.

Continuando con las líneas versales 7, 8 y 9, al igual que ocurrió en “El llano...”, la voz poética se encuentra en medio de la noche privada de la vista, del oído y del olfato, con lo que está imposibilitada para accionar ante cualquier amenaza. Lo que cambia ahora es el

escenario, del llano de huizaches ha pasado a estar cautiva en el pozo; sin embargo, su estado es el mismo: indefensa e incapaz de percibir lo que ocurre a su alrededor, sin poder darse cuenta de la situación en la que vive, que la lastima, la fragmenta, la destruye. Por lo tanto, la oscuridad, presente y constante anteriormente, cierra la selección como un elemento importante para la atmosfera de terror pues esconde los horrores acaecidos y no permite dilucidar un panorama prospero para Elena.

Ante las desgarradoras imágenes, descritas en este recorrido por los oscuro parajes de la vida matrimonial entre Elena y O., se presenta el último grito de auxilio, con el que intenta refugiarse en el consuelo maternal pero, como se explicó, no puede regresar a su rol de niña que recibe atenciones, puesto que se ha convertido en la persona que brinda los cuidados para su cónyuge y para su “pequeña belleza”. De esta forma, se agrega la orfandad para completar el perfil solitario de Elena; por lo que en su condena no puede recibir ayuda ni alivio de su progenitora, aún ante el peligro que supone para ella coexistir con el Rey Midas de la nieve.

Para el final de poema se puede observar nuevamente los contrastes en la poesía de Garro, como ocurrió entre las voces, ahora se puede establecer una antítesis entre cuerda y la mencionada “cuerdita” (v10). Concretamente, es una herramienta que puede emplearse de diferentes maneras en determinadas actividades; entre sus múltiples usos se encuentran sujetar, impedir, limitar, suspender, amarrar, entre otros. Tal y como se describe, la situación del sujeto lírico se encuentra en sintonía con los fines del uso de este objeto: está atrapada en múltiples escenarios inhóspitos (en el sentido poético), sujeta al servicio del *otro* y ceñida a los mandatos patriarcales de su género.

La interpretación anterior surge de lo ya expuesto en poemas anteriores y del significado implícito de cuerda, sin embargo, Elena alude a *cuerdita* con el diminutivo *-ita*, sufijo que expresa desde un tamaño pequeño, juventud, cariño hasta menosprecio o indiferencia; se empieza a dilucidar el contraste: desde la definición recuperada, también se utiliza para suspender pesos y, por ende, levantarlos. En este sentido, a diferencia del primer uso, el sujeto lírico pide a su madre esta herramienta para rescatarla de las profundidades de su cautiverio. Esta dualidad de significados enriquece la lectura de “Mamá, ¿qué no me oyes?”: cuerda para aprisionar y cuerdita para liberar.

En este punto, se puede observar el legado familiar femenino a partir de las siguientes palabras: “la madre tiende a transmitir a su hija modos de supervivencia y no las herramientas para vivir; cuando más, llega a transferir su propia necesidad de liberación, pero la hija siente el impulso de “liberarse” de la prisión en la que su madre ha sido recluida y no a encontrar los medios personales para salir de su propia prisión” (Basaglia, 1987, p. 46). Con ello se resume la condición en la que el sujeto lírico se presenta a lo largo de la selección de poemas: capaz de reconocer la prisión en la que se encuentra sometida a los términos que la sociedad patriarcal le ha impuesto para ser de y para *los otros*, pero de la que no puede liberarse, aunque lo intente pidiendo una *cuerdita* (v10) que no llegará de parte de quien, a través de la educación maternal, la ha condenado desde la infancia.

Para concluir con la lectura de la sección “Horror y angustia...” como un himno a la soledad femenina, queda por agregar dos características fundamentales que configuran como trágica la relación entre la progenitora y su descendencia femenina: la mentira y la traición, ya que:

Pone en evidencia la condición servil de la mujer, más que ninguna otra, al verse obligada la madre a transmitir a la hija, por toda herencia relacional, la opresión, la discriminación y la explotación que ella misma sufre. La hija recibe con la asistencia de la madre la preparación necesaria para seguir perpetuando el sistema de relaciones patriarcal en el seno del cual será por una generación más una esclava (Friday, citada en Lagarde, 1993, p. 427).

De acuerdo con lo citado, la hija reconoce su situación como una traición de su progenitora, puesto que desde la crianza se le ha encaminado a la servidumbre perpetua. A guisa de herencia maternal, “claudicación y abandono son internalizados por las mujeres como femeninos, como rasgos genéricos constitutivos de su personalidad” (Lagarde, 1993, p. 432), por ello busca en el otro (esposo e hijos) la raíz de la que se ha desprendido, pero “eso es imposible: nadie será más madre de esta huérfana, que por su orfandad materniza a todos” (p. 432). Se puede establecer una similitud con lo descrito en el poema y las palabras de Basaglia, ya que la ausencia de respuesta por parte de mamá refiere el abandono hacia Elena.

A manera de resumen, “Mamá, ¿qué no me oyes?” se presenta como el canto final del horror y la angustia que padece el sujeto lírico en el matrimonio, a manera de llamado de auxilio pero que, sin importar la fuerza con la que se pida, no llegará por parte de la

progenitora, puesto que al contraer nupcias con el Rey Midas de la nieve ha pasado a ocupar su lugar tradicional como *madresposa* cautiva e imposibilitada de regresar al seno familiar.

En este último capítulo se ha ahondado en la imagen de Elena violentada, a partir de la supervivencia del yo poético tras el nacimiento y el desarrollo del fruto concebido de la relación marital entre ella y O.: el odio multiforme; asimismo se apuntó, desde la perspectiva de Basaglia, la orfandad femenina retratada en la súplica que el sujeto lírico hace hacia su madre, sin obtener respuesta alguna. Ambas propuestas de interpretación se unen a las anteriores para proponer la imagen del sujeto violentado como el eje sobre el que gira el poemario “Horror y angustia en la celda del matrimonio”. Conforme lo anterior, la selección poética se entiende como una denuncia que expone por completo las cicatrices acumuladas tras habitar los múltiples espacios inhóspitos del cautiverio, tales como las mutilaciones sufridas durante su paso por el llano, el entierro entre los escombros, las múltiples metamorfosis siniestras del sujeto opresor, los efectos de la aversión como único sentimiento mutuo entre pareja y la desesperanza para salir del pozo.

## Conclusiones

Con las imágenes de Elena desmembrada, enterrada, amedrentada, aterrorizada, privada de los sentidos y, sobre todo, cautiva, se retrata a una mujer notablemente violentada, fragmentada entre las heridas de su cuerpo, la prisión del lecho conyugal y la imposibilidad de salir del matrimonio patriarcal; y que contrasta con la ola de cambios en el paradigma de su tiempo (de acuerdo con las fechas, la década de los 50, época en la que se inscribe la escritura de la autora) en favor del desenvolvimiento femenino en ámbitos educativos y laborales, más allá del papel restrictivo como esposa y madre, puesto que, detrás de la puerta, la realidad de Elena continúa siendo: la mujer sometida.

Desde “El llano de huizaches”, una letanía de sus miembros arrebatados, se trató de un literatura de denuncia respecto de la violencia manifestada a través del cuerpo descuartizado de Elena, privada de los sentidos, es decir, indefensa, que más tarde se describió con el adjetivo doméstica, de acuerdo al tipo de relación que mantiene con el que denomina el Rey Midas de la nieve. En este sentido, la imagen de Elena descuartizada, esparcida en la tierra del llano de la muerte, dio origen a un universo poético de reflexión respecto de la psicología social tradicional sobre la que se fundan las formas de relacionarse entre mujeres y hombres, desde la voz poética femenina.

A través de la temática del desmembramiento, provocado por la plaga de huizaches, se enfocó el cuerpo como el espacio en el que se manifiesta la violencia a lo largo de los poemas: transformándose de acuerdo a las experiencias que sobrevive, pero también se mostró al sujeto lírico como un rompecabezas que busca armarse, emulando la construcción de la identidad a partir de la reunión de sus partes. Sin embargo, la conformación se concluyó en una individualidad aquejada por la violencia padecida en una relación conyugal que, lejos de suponer la unión consensuada y basada en el amor y el respeto mutuos, implica para ella vivir en una celda completamente inhóspita disfrazada de hogar.

Asimismo, esta primera imagen colocó en la mesa de discusión otros temas como la profunda deshumanización a partir de las transformaciones de la cabeza de Elena, primero como símil de orina, que tiene su lugar en la bacinica, o como de orinal, cuya función es la de contenerla; segundo al estar cercenada —momento que conecta directamente con el

segundo poema analizado “Mi cabeza cuarteada” y, por consiguiente, con la imagen poética de Elena enterrada— perdió todos sus atributos, puesto que es la parte superior que riges las acciones del individuo, pero al arrancarla se aleja de las características de poder y autoridad, así como de su asociación con el intelecto y el razonamiento que la caracterizan como microcosmos. En ambos poemas, la cabeza está anclada a la violencia que el *otro* ejerce sobre ella, pero es de notar la decapitación, ya que simboliza la fuerza del vencedor sobre el adversario.

Por otro lado, la referencia a la etapa escolar, a partir de las menciones de *colegio* y la etimología latina de la palabra *rosa*, refirió directamente a la nostalgia por tiempos que suponían libertad, sobre todo, para incursionar en el ámbito educativo, lejos de las prohibiciones del lazo conyugal. En este sentido, se anotó la conexión con el pensamiento misógino popular explícito en las paremias, es decir, los dichos, refranes o frases proverbiales como: “mujer que sabe latín no tiene marido ni buen fin”, puesto que para la sociedad patriarcal la mujer culta supone un peligro, por lo que, debe ser privada del aprendizaje y resignarse al matrimonio y la maternidad como únicos buenos fines para ella.

Conforme lo anterior, se observó otro de los temas relevantes que abonan a la estructuración de la identidad violentada: la privación de los sentidos como manifestación de las prohibiciones que lleva consigo la unión matrimonial. El ojo cerrado a gargajazos, con la vehemencia y la bascosidad implícitas, remite a una oscuridad impuesta, por consiguiente, se le niegan actividades como la lectura y el aprendizaje, la apreciación del arte y de la belleza del mundo y, sobre todo, a dilucidar una salida o escape del llano de la muerte. También, las menciones del labio, la lengua y la carencia de boca precisan la privación de la oralidad que significa la censura de ideas, pensamientos o sentimientos, a través de la creación poética y, en general, la anulación de la función comunicativa, ya sea tanto para socializar como para denunciar su acontecer; a lo anterior se suma la amputación de la mano que constituye una negativa a la expresión artística e intelectual a través de la escritura. Finalmente, la pierna cercenada, carente de su par y los pies esparcidos en el llano representan la imposibilidad de movimiento, que implica no poder caminar, huir o escapar, lo que termina por prohibirle la salida de tal espacio inhóspito.

De igual manera, se reveló una de las metáforas más importantes del microcosmos de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”: la relación entre Elena y la tierra del

llano, en sintonía con el pensamiento de Marcela Lagarde y Franca Basaglia respecto de la femineidad expresada a partir de su cuerpo anclado a la naturaleza. Ambas comparten similitudes de acuerdo a las características adscritas por la tradición histórica: son el lugar de la gestación y el nacimiento, son símbolo de pureza, ternura y castidad; pero, sobre todo, son espacios manejables y moldeables por una fuerza externa que toma distintos rostros: el arado, el cielo, los huizaches, el esposo patriarcal, etcétera. En este sentido, atributos como la castidad, la bondad, la fertilidad, la docilidad y la maleabilidad se añaden a la identidad de Elena, interiorizados como parte de una reproducción histórica de valores anclados a las tareas para el servicio de los *otros* que establece la sociedad patriarcal para su género; sin embargo, existe un proceso de reconocimiento y, consecuentemente, de reflexión respecto de estas tareas intrínsecas para las mujeres, por lo cual el discurso poético desde el cuerpo que duele, sufre y se transforma es el arma más poderosa que tiene Elena Garro para entablar una discusión y proponer soluciones a esta violencia generalizada en las relaciones de pareja que siguen los modos tradicionales de convivencia, claramente desbalanceada para el lado femenino.

El discurso desde el cuerpo femenino fue una constante en todos los poemas, del mismo modo que las metamorfosis pavorosas de la celda matrimonial que en el primero se mostró como el llano infestado por los huizaches, en “Mi cabeza cuarteada” como un montón de escombros que aplasta y entierra a Elena, más adelante en “Soledad” como la pieza ennegrecida por las manifestaciones siniestras, finalmente en “O.” a guisa del reino gobernado por el Midas de la nieve. Cada uno de estos escenarios comparte las características de una celda: son inhóspitos, hostiles y siniestros; constriñen, atan, privan de la libertad, limitan las acciones, prohíben las facultades artísticas, comunicativas e intelectuales, y limitan el ejercicio autónomo de la vida de la voz enunciativa.

Por lo anterior, si se representa la habitación matrimonial como una celda de la que Elena no se puede liberar, la relación marital se define como una condena que no encuentra término. Sin embargo, el aprisionamiento resulta únicamente para el cónyuge femenino, por lo que desde el inicio del análisis se presentó este desbalance entre los papeles que desempeñan ambos cónyuges: él puede estar inmerso en todos los ámbitos (social, político, artístico, intelectual...), pero ella tiene sus deberes en función de y para los *otros* dentro, exclusivamente, de la pieza. La frustración, la indefensión, la nostalgia, el abatimiento, la

tristeza, el odio y la sensación de estar derrumbada confluyen en el aprisionamiento de Elena, por lo que “Mi cabeza cuarteada” presentó la imagen de la voz poética vuelta un túmulo de tierra, producto de la catástrofe violenta de la que trata de sobrevivir, como la consumación de la notoria infelicidad que la aqueja.

Ambas imágenes, Elena desmembrada y vuelta un túmulo de tierra, comenzaron el recorrido para conformar la identidad femenina violentada en el matrimonio, unión que lejos de ser sana, fructífera, fértil y feliz, es horrorosa, angustiante, inhóspita e incluso peligrosa para la vida del sujeto lírico. En el primer capítulo se atendió a la transformación del cuerpo que experimenta la violencia: la corporeidad habla, grita su sufrimiento y, sobre todo, denuncia su infelicidad. Y se puede concluir que el desmembramiento y el entierro representan la frustración, la indefensión, la nostalgia, el abatimiento, la tristeza, el odio, el derrumbamiento psicológico, las prohibiciones para incursionar en la escritura creativa, la producción intelectual, el aprendizaje y la socialización, por lo que se presenta como una mujer carente de autonomía, sin oportunidades de desarrollo personal, educativo, laboral, y social, intentando recuperarse a sí misma para tomar las riendas de su propio camino.

De acuerdo con las consideraciones presentadas en el primer capítulo se puede entender aún mejor que el ingreso de Elena a la celda matrimonial, representada en esta breve muestra poética, como los espacios inhóspitos donde tienen lugar los horrores, implica la carencia de derechos humanos de primera generación, en concreto, de la capacidad para ejercer libremente la vida. En este sentido, el yo poético no protagoniza en ninguna esfera pública, únicamente tiene voz dentro del ámbito íntimo, en sus pensamientos, en su poesía. Por ello, a la propuesta de la identidad violentada se le agrega la ausencia de facultades como a que su vida sea respetada, a la igualdad entre hombres y mujeres, a la libertad, a la integridad y la seguridad personales, a ejercer un trabajo o profesión, a la libre expresión, a ejercer su sexualidad con libertad, seguridad y responsabilidad, entre otros.

También se añadió el desbalance de poder como una temática importante, ya que mientras Elena carece de derechos y su identidad se integra por rasgos propios de la depresión a causa de su falta de autonomía, de su carencia de facultades y oportunidades, el cónyuge masculino se retrata como la figura en la que reside el poder, la dominación sobre la *otra* cuyos deberes, tradicionalmente, son servir y procurar a los *otros*. Por ello, el

segundo capítulo abordó el ejercicio de la fuerza, la autoridad y el dominio de quien se nombró el Rey Midas de la nieve, con sus múltiples rostros que atemorizan, limitan, intimidan, amedrentan, sobresaltan, etcétera, para entender la intranquilidad y el estado de alarma que la voz poética denuncia en estos versos.

Pero son estos rasgos identitarios compartidos por mujeres en situaciones similares, puesto que, como se resaltó, la violencia hacia la fémina es una constante que dirige el pensamiento masculino y patriarcal mexicano, por lo que se vuelve una situación común, definitoria para la convivencia entre el hombre y la mujer. Por ello, la imagen de Elena cautiva en “Soledad” resulta la más desesperanzadora: adherida a la cama, sometida a *ellos* entre las penumbras de la habitación, en medio de una crisis histérica manifestada a partir de la taquicardia, intentando escapar, pero topándose de frente con la fuente de los horrores. Lo anterior para definir la experiencia de vida de Elena en un matrimonio patriarcal: contemplarse aún con vida ante el espejo, sin dilucidar por completo quién es o quién se ha vuelto, ya que desde donde confronta su ser es un ángulo externo que la regresa a la tormentosa realidad que la rodea. En este marco, es la imagen que integra al resto, la que reúne las características de la voz poética para definirla como una presa de la relación conyugal fundada en las normas de una sociedad patriarcal.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, la voz poética se perfiló como una mujer indefensa, carente de autonomía para dirigir su vida, más bien siempre a la deriva, entre la nostalgia de la niñez estudiantil, que abría un sinfín de posibilidades de desarrollo personal en los ámbitos educativo y laboral, y una visión oscura de un futuro que se ve distante en medio de un presente tormentoso que aprisiona, constriñe, aterroriza y, en resumen, violenta. Finalmente, la imagen que termina por dibujar su rostro marcado por la agresión es la correspondiente al abandono maternal: ya que establece el imposible retorno al seno familiar como vía de escape del lado monstruoso del matrimonio entre ella y O. Como mujer sin madre se reafirma la dominación del hombre frente a la fémina, puesto que a través del aislamiento, bien descrito en “¿Mamá qué no me oyes?”, se establece también el sentimiento de abandono, por consiguiente, se observa a Elena indeseada, apartada, insegura, rechazada y traicionada por la madre que le brindó los cuidados y el amor en su infancia, pero que ahora no puede aventarle una cuerditita para salir del pozo, metáfora de su relación conyugal.

Hasta el momento se ha hablado respecto de las características que conforman la identidad de Elena en los poemas, pero falta puntualizar concretamente qué es, teóricamente este concepto y por qué resulta tan importante para el análisis en general. Según Lagarde (2008), “la identidad remite al ser y su semejanza, su diferencia, su posesión, y su carencia [...] se conforma a partir de una primera gran clasificación genérica” (p. 33). En este sentido, en sintonía con la división y diferenciación por géneros, se habla de una identidad femenina en contraparte de una masculina, ambas establecidas por factores determinantes como la afinidad o la diferencia a grupos y comunidades, con intereses, actividades, edades y otros factores en particular que apuntan a la pertenencia grupal. Pero, para el presente análisis, es de interés la identidad de las mujeres, que se define como:

[...] el conjunto de características sociales, corporales y subjetivas que las caracterizan de manera real y simbólica de acuerdo con la vida vivida. [...] Es una abstracción de las condiciones de vida de las mujeres. [...] El contenido de la condición de la mujer es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico, como *ser-para* y *de-los-otros* (Basaglia, 1983). El deseo femenino organizador de la identidad es el deseo por los otros (Lagarde, 2008, pp. 33-34).

Como se observó desde el primer capítulo del presente trabajo, cada mujer es particularmente síntesis del mundo patriarcal en el que vive, por ende, a la condición genérica histórica, que la sitúa como sujeto en disposición para otros, compartida por todas, se suma la experiencia de vida particular, para construir una identidad que refleja rasgos que le permiten distinguirse del resto, pero también identificarse con otras mujeres que comparten situaciones de opresión similares.

De acuerdo con lo anterior, la identidad femenina funge como una ventana al mundo en el que se desenvuelve. Tal es el caso de Elena, la voz poética de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, que durante su recorrido poético conformó una identidad con rasgos característicos de una esposa que sobrevive a la violencia acaecida en la relación conyugal. Por tanto, en esta sección de *Cristales de tiempo* —estructurada por Rosas Lopátegui, quien, al agrupar de esta manera los poemas ocultos de Elena Garro de acuerdo a las similitudes que comparten, ofrece una de varias caras que pueden estudiarse de la poética garriana— se atiende a la conformación de una mujer violentada, sometida, fragmentada, deshumanizada, así como carente de autonomía para guiar su vida libremente;

por lo que está frustrada, indefensa, abatida, triste, derrumbada, nostálgica, envenenada por el odio y, sobre todo, infeliz en su aprisionamiento, es decir, en el matrimonio horroroso, angustiante, inhóspito e incluso peligroso que comparte con O.

Incluso, su identidad se caracterizó por el silencio impuesto a partir de la censura de ideas, pensamientos, sentimientos por medio tanto de la escritura como de la oralidad, cuyas funciones no son únicamente la comunicación sino la creación artística e intelectual, así como la sociabilización o incluso la denuncia sobre su acontecer. En este sentido, el mutismo lírico e intelectual impuesto es uno de los rasgos identitarios más importantes para el yo poético de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”.

Por otro lado, en sintonía con la naturaleza femenina —que supone “un conjunto de atributos sexuales de las mujeres, que van desde el cuerpo, hasta formas de comportamiento, actitudes, capacidades intelectuales y físicas, su lugar en las relaciones económicas y sociales, así como la opresión que las somete” (Lagarde, 2008, p. 34)—, la equiparación de Elena con la tierra sumó a su identidad rasgos como la pureza, la ternura, la castidad, la docilidad y la maleabilidad.

Además, no se debe olvidar otra característica importante de la identidad de Elena: la carencia de derechos humanos de primera generación, tales como a que su vida sea respetada, a la igualdad entre hombres y mujeres, a la libertad, a la integridad y seguridad personales, a ejercer un trabajo o profesión, a la libre expresión, a ejercer su sexualidad con libertad, seguridad y responsabilidad, entre otros.

Todos estos rasgos identitarios, observados en cada uno de los poemas seleccionados y comentados en este trabajo, comprueban la primera hipótesis: se estableció la conformación de la identidad violentada de Elena, sujeto lírico de “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, ya que se observa el perfil de una mujer desdichada, a la deriva, prisionera, huérfana y abandonada, por lo que no puede pedir auxilio, mucho menos abandonar el lecho ni, por consiguiente, la relación que la atormenta, limita y violenta.

El viaje por los versos de esta breve muestra poética de Garro ha permitido observar un cúmulo de emociones como la tristeza, la soledad, el rechazo, el encierro, la frustración, la indefensión, la nostalgia, el abatimiento, el odio y la sensación de estar derrumbada: Elena es indeseada, apartada, insegura, rechazada y traicionada como síntesis del mundo en el que sobrevive. Sin embargo, habrá otros puntos de encuentro, otros tópicos que puedan

ser abordados en torno a la lírica de Garro. Tal y como se mencionó al inicio del trabajo: la obra de la autora se concibe como contemporánea bajo la premisa de *obra abierta*: cuya libertad estructural y diversidad de temas despierta también otras posibilidades de interpretación.

En este sentido, y aunque quizás la organización de *Cristales de tiempo* predisponga una interpretación, es de señalar la importancia de leer y reflexionar sobre esta muestra poética en torno a la temática avalada por la editorial, puesto que se recurre a una función especial de la literatura: se trata de despertar la crítica y propiciar acciones en beneficio de su contexto. Por ello, la vigencia de estos temas invitan al público lector a erradicar la violencia misógina a partir de visibilizar el problema, apelar a la sororidad para participar en redes de apoyo y, sobre todo, crear conciencia: educar a las nuevas generaciones para que sean partícipes en una sociedad basada en la equidad de género, repensando los valores tradicionales sobre los que se funda la sociedad patriarcal.

Adentrarse en “Horror y angustia en la celda del matrimonio” implica recorrer las desdichas femeninas; cada poema conforma las partes de un collage que retrata la violencia hacia la voz enunciativa en el ámbito que tendría que suponer hospitalidad y confort: el hogar. En este punto se comprueba la segunda hipótesis planteada, puesto que con esta sección de *Cristales de tiempo*, el yo poético encuentra un espacio de denuncia de las desventuras que ha atravesado durante la prisión conyugal y que la han llevado a fragmentar su identidad entre lo que puede hacer, de acuerdo a su contexto de cambios importantes para el desenvolvimiento femenino en el ámbito social, y lo que continúa destinada a ser por los valores tradicionales que dibujan un solo rostro para la mujer: la madresposa.

Del mismo modo, se cumple con el objetivo general: se reconoce la labor de Elena Garro en “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, muestra importante de la literatura femenina del siglo XX, al tratar la violencia doméstica como eje creativo. La autora juega a nivel estructural con los encabalgamientos, la ausencia de signos de puntuación, la relación significado y significante para expresar sueños, sentimientos y emociones en esta selección de su poesía, de ahí que resulte complicado ubicarla dentro de una clasificación literaria, ya que desarrolla algunos aspectos vanguardistas como el abandono del esquema lógico del discurso para adentrarse en la escritura de un mundo al

revés en el que incluye imágenes y metáforas para expresar su descontento con la prisión del matrimonio, pero no se adhiere a ninguna corriente en concreto. Por ello, como la escritura de otras autoras, se ha observado como una individualidad aislada, pero no menos valorada.

A través de estos versos de Elena Garro, en particular los clasificados en la segunda sección de *Cristales de tiempo*, se cuestiona la idea de la modernidad del siglo XX en beneficio de la inmersión de las mujeres en los ámbitos público, educativo e intelectual más allá de sus labores domésticas; puesto que la psicología social sigue anclada en la práctica de valores tradicionales marcados por el machismo. De tal forma que “Horror y angustia...” atiende al testimonio de una mujer que vive privada de la libertad —contrario a lo que le ofrecen los cambios de la década de los 50— dentro de la prisión del matrimonio que sigue las pautas de la sociedad patriarcal.

*Cristales de tiempo* reúne la magia poética de Elena Garro, “Horror y angustia...” presenta el lado monstruoso del matrimonio, donde la fémina sobrevive a las diversas manifestaciones violentas de la relación conyugal. A través de estas páginas, que incluso podrían titularse *confesiones*, se muestra el ejercicio catártico que constituye la poesía: no solo es un espacio de denuncia, es un refugio en el que se pueden expresar los recuerdos del bienestar pasados y los anhelos por un rumbo distinto. Por lo anterior y por la vigencia de los temas que sobresalen se reconoce como una muestra importante de la literatura escrita por y para las mujeres.

## Referencias

- Alba, A. M. (2008). “Helena Paz-Elena Garro: La Memoria Compartida”. *Acta Universitaria*, 18(1), 63–68. Disponible en: <https://doi.org/10.15174/au.2008.134> [Consultado 10-02-2018].
- American Bible Society (1960). “Éxodo”, en *Biblia (versión Reina Valera)*. Disponible en: <https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1php?libro=exodo&capitulo=1&version=rv60> [Consultado 19-10-21].
- American Bible Society (1960). “Génesis”, en *Biblia (versión Reina Valera)*. Disponible en: [www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1php?libro=genesis&capitulo=1&version=rv60](https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1php?libro=genesis&capitulo=1&version=rv60) [Consultado 19-10-21].
- American Bible Society (1960). “Job”, en *Biblia (versión Reina Valera)*. Disponible en: [www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1php?libro=job&capitulo=1&version=rv60](https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1php?libro=job&capitulo=1&version=rv60) [Consultado 19-10-21].
- Arias, J. (2016). “La misteriosa afinidad entre la mujer y los felinos”. *El País*. Disponible en: [https://elpais.com/internacional/2016/11/22/actualidad/1479835819\\_627916.html](https://elpais.com/internacional/2016/11/22/actualidad/1479835819_627916.html) [Consultado 18-10-20].
- Aristóteles (1999). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Bachelard, G. (2014). *La poética de la ensoñación*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2016). *El agua y los sueños*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Basaglia, F. (1987). *Mujer, locura y sociedad*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Bécquer, G. A. (2019). “Rimas y Leyendas”, en *Biblioteca virtual ACEB*, Disponible en: <https://www.bibliotecavirtualaceb.org/rimas-y-leyendas/> [Consultado 18-12-21].
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México, D. F.: Porrúa.
- Borges, J. L. (2001). “Dos. La pesadilla”, en *Siete noches*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Carballo, E. (1998). “Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX”, en *Dos décadas literarias, Tierra Adentro*, (95), pp. 4-6. Disponible en: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/091-120/095.pdf> [Consultado: 13-02-19].
- Cervantes, M. (2015). *Don Quijote de la mancha*. Madrid: Real Academia Española.
- Chevalier, J. (dir.) y Gheerbrant, A. (col.) (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Comisión de Derechos Humanos del Estado de México (Codhem) (2021). “Androcentrismo, Curso Patriarcado y luchas feministas”. *Dignificate*. Disponible en: <https://dignificate.codhemconlasmujeres.org.mx/?redirect=0> [Consultado: 13-06-21].
- Delgado, R. y Madero, D. (2016). “Pista 5”, en *Antología de la música mexicana s. XIX y principios del XX, música clásica mexicana*. Disponible en: <http://ricardodelgado->

- musicamexicana.blogspot.com/p/historia-de-la-musica-mexicana.html [Consultado 14-11-21].
- De los Santos, A. (s. f.). “Teoría del color”, en *Fundamentos visuales II*. Disponible en: <https://adelossantos.files.wordpress.com/2010/10/teroria-del-color.pdf> [Consultado 15-08-2021].
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Elenes, C. (2003). “El cuerpo: espacio violento”, en *Territorios de la violencia. Reflexiones desde la literatura*. Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León
- Jozef, B. (2005). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Guadalajara: Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara.
- Freud, S. (1981). “Lo siniestro”, en *Obras Completas Tomo III*. 4ª ed. Biblioteca Nueva: Madrid.
- Garro, E. (1999). *Los recuerdos del porvenir*. México, D. F.: Joaquín Mortiz.
- Garro, E. (2016). *Cristales de tiempo*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Hernán, M. (2015). “Ecos entre las piedras en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro”, *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 12(2), pp. 221-248. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5249217> [Consultado 12-03-19].
- Hesíodo (2021). *La teogonía*. Madrid: Verbum.
- Kristeva, J., y Vericat, I. (1996). “Freud: heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza”, *Debate Feminista*, (13). Disponible en: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.13.313> [Consultado 15-07-20].
- Lagarde, M. (1993). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lagarde, M. (2008). “Identidad femenina”, en *Compilación sobre género y violencia, Instituto Aguascalentense de las Mujeres*. Disponible en: [http://cedoc.inmujeres.gob.mx/insp/compilacion\\_genero.pdf](http://cedoc.inmujeres.gob.mx/insp/compilacion_genero.pdf) [Consultado 02-12-21].
- Lamas, M. (2005). *El cuerpo: diferencia sexual y género*. México, D. F.: Taurus.
- León, M. (1994). *La memoria del tiempo. La experiencia del tiempo y del espacio en “Los recuerdos del porvenir” de Elena Garro*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/64133> [Consultado 03-04-19].
- Lira, C. (2005). “Reflexiones en torno a lo siniestro en dos escenas del novelista japonés Haruki Murakami”, *Aisthesis*, (38), pp.214-229. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221380015> [Consultado 28-06-19].
- López, A. (coord.) (1995). “Justificación teórica”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo xx*. México: El Colegio de México.

- López, A. (2004). “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII. I”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (XVI), Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10486/1027> [Consultado 09-03-2021].
- Martínez, E. (2017). “Narciso Serradel puso música a ‘Las golondrinas’”, *Hasta que el cuerpo aguante* 103.7 fm. Disponible en: <https://www.elcuerpoaguanteradio.com.mx/narciso-serradel-puso-musica-a-las-golondrinas> [Consultado: 15-11-21].
- Mattalía, S. (2008). “Un ‘invisible collage’: la narrativa de mujeres en América Latina”, en *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 3, siglo XX*, pp. 147-166. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=519950#volumen94023> [Consultado 11-02-2018].
- Menton, S. (2002). *Caminata por la narrativa hispanoamericana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Michan, P. (2002). *Los sueños como fuente de autoconocimiento: una perspectiva junguiana*. México, D. F.: Universidad Autónoma de México.
- National Geographic (2011). “Murciélagos vampiro común”. Disponible en <https://www.nationalgeographic.es/animales/murcielago-vampiro-comun> [Consultado 02-06-21].
- Núñez, E. (2000). *Literatura del siglo XX (poesía). Algunos autores y movimientos representativos*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Ovidio (2002). “Libro XI”, en *Metamorfosis. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_12.html#I\\_31\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_31_) [Consultado 16-11-21].
- Oviedo, J. M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid: Alianza.
- Pawlik, J. (1996). *Teoría del color*. Disponible en: [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid\\_sosa/wp-content/uploads/2018/03/pawlik-johannes-teoria-del-color.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid_sosa/wp-content/uploads/2018/03/pawlik-johannes-teoria-del-color.pdf) [Consultado 17-11-21].
- Pozuelo, J. M. (2003). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Prado, G. (2006). “Introducción”, en *Elena Garro: Recuerdo y porvenir de una escritora*, Ciudad de México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca; Universidad Iberoamericana; Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Real Academia Española (RAE) (2021). *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.5 en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=4kg8Zei>
- Rivera, O. (1992). “Un hogar sólido: realidad o irrealidad”, en *Elena Garro Reflexiones en torno a su obra*. México, D. F.: Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli.

- Robles, M. (1989). *Escritoras en la cultura nacional. Tomo II*, México, D. F.: Diana.
- Rodríguez, I. (2009). “Subalternismo”, en Szurmuk, M. y Mckee, R. (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, D. F.: Siglo XXI.
- Rosas, P. (2016a). “Estudio preliminar”, en Garro, E. *Cristales de tiempo*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Rosas, P. (2016b). “Nota aclaratoria”, en Garro, E. *Cristales de tiempo*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Rosas, P. (2010). “Semblanza Elena Garro”, en *Óyeme con los ojos. De Sor Juana al siglo XXI. 21 escritoras mexicanas revolucionarias*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Sánchez, J. M., Ponce, J. y Medina, L. A. (2015). “Aura y Pedro Páramo. El realismo mágico en México”, *Sincronía*, (67), pp.1-10. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513851505016> [Consultado 16-09-19].
- Sanz de la Higuera, F. J. (2013). “Aproximación al devenir del canapé en los interiores domésticos burgaleses del XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, (38), pp. 139-161. Disponible en: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_CHMO.2013.v38.42639](http://dx.doi.org/10.5209/rev_CHMO.2013.v38.42639) [Consultado 22-12-2020].
- Seoane, A. (2018). “Del dicho al hecho histórico: ¿de dónde viene la expresión ‘a enemigo que huye, puente de plata’?”, *Universidad Isabel I*. Disponible en: <https://www.ui1.es/blog-ui1/a%20enemigo-que-huye-del-dicho-al-hecho-universidad-isabel-i> [Consultado 12-06-2021].
- Toribio, E. (2018). “El origen y evolución de los vampiros: monstruos de la fantasía”, *Acta literaria*, (57), p. 39-70. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482018000200039> [Consultado 17-07-2021].
- Valencia, G. (2018). “Los recuerdos del porvenir y el porvenir de los recuerdos. Breves reflexiones sobre los usos del pasado”, *Revista de Estudios Sociales*, (65), pp. 2-11. Disponible en: <https://doi.org/10.7440/res65.2018.01> [Consultado 20-02-19].
- Vela, X. (coord.) (2010). “Glosario de arquitectura”, *Ediecuatorial*. Disponible en: <https://downloads.arqueo-ecuatorial.ec/ayhpwxgv/noticias/publicaciones/INPC-X-GlosarioArquitectura.pdf> [Consultado 12-07-21].
- Vivero Marín, C. (2014). “Cancelación de la feminidad y poder patriarcal en *Un traje rojo para un duelo* de Elena Garro”, *Sincronía*, (66), pp.148-159. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513851572010> [Consultado 26-03-2018].

## Anexo: poemas<sup>16</sup>

### “El llano de huizaches”

¡Elena!  
Oigo mi nombre, me busco.  
¿Sólo esta oreja queda?  
¿Ésta que oye mi nombre en un llano de huizaches?  
¿Mi nombre, gritado así, a los cuatro vientos,  
De noche, en el llano de la muerte?

¡Elena!  
Es raro que descuartizados  
mis miembros avancen por el llano de huizaches.  
El nombre ya no los une ni los nombra.  
Es raro que sigan avanzando  
y que en el centro esté la boca del vacío.  
¡Ven aquí, nariz de Elena!  
¡Ven aquí, brazo de Elena!  
Sólo la bacínica sigue firme cubriendo la cabeza  
que sonámbula rueda en el valle de huizaches.  
¿Hay todavía un puntapié sobrante?  
¿Ya nadie llega a jugar a la pelota?  
¿Nadie olvidó un buen escupitazo de colmillo  
para la cabeza que rueda entre huizaches?

¡Elena!  
Los llama mi nombre:  
¡Vengan aquí, mano pierna pescuezo!  
Hace años que bailan separados  
En la tierra de los escupitajos.  
¿Hay alguien que guarde todavía un gargajo  
para ese ojo cerrado a gargajazos?

¡Elena!  
La voz viene del centro profundo de mi ombligo.  
Hay quien vive adentro del ombligo y que me llama.  
La voz corre para atrapar los pies que corren  
entre huizaches  
y las manos que bailan el baile loco de los dedos locos  
sin pizarra, sin lápiz, sin niño, sin amante.  
Me busco. Me encuentro.  
Colgado de una rama seca está uno de mis labios.  
Y ahora por allí corre la lengua

---

<sup>16</sup> Los poemas analizados en el trabajo fueron tomados de Garro, E. (2016). “Horror y angustia en la celda del matrimonio”, en *Cristales de tiempo*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León. Al final de cada poema, se indican las páginas correspondientes.

que recitaba las lecciones del colegio:

*Rosa rosae...*

¿Qué hará allí, tan lejos del pizarrón,  
Tirada en el valle de huizaches?

¡Elena!

Me busco. Me encuentro.

Nadie levanta la bacinica que cubre paisajes,  
pájaros vistos en deslumbrantes copas,  
el pico de la estrella de la cual colgaba yo  
y las sílabas de mi nombre meciéndome hacia un pasado  
y un futuro los dos de oro  
antes de estar aquí, gritándote a ti mismo  
en los huizaches.

Tampoco hay que mirar por el agujero de la aorta.

¡Señores, un mecate para ligarlo bien!,  
para que nunca más se llegue al centro de ese corazón  
que yace luna roja caída en el llano de huizaches.

¿Les gustará a las damas y a los caballeros  
tumbado, iluminando de rojo a los huizaches  
en el valle en el que rueda mi obligo  
como antes rodaron las canicas llamándome?

¡Clic! ¡Clic! ¡Clic!

¡Elena!

Mi espinazo blanco avanza como víbora

Hacia el pozo negro del vacío.

¿Hay algún tacón de raso,  
de esos piadosos tacones de raso que llevan las señoras  
para que aplaste su cabeza?

¡Rosario y decencia en mano, hubo damas!

¡Chequera y decencia en mano, hubo caballeros!

El llano, este llano, es para los pelados.

Las damas y los caballeros viven en avenidas  
de cartón y beben sangre de indio.

¡Elena!

Me busco. Hay tiempo, el pozo está lejos todavía.

Los dientes separados de la encía avanzan a saltitos.

Hasta que caiga el último de ellos,

hasta que caiga la solemne campanilla que presidió  
al paladar y a la palabra, no podré responderte.

¡Elena!

Te digo que me busco, que me encuentro.

¡Es largo el llano de huizaches!

¡Es ancho el llano de huizaches!

¡Se tarda uno siglos en cruzarlo! (pp. 110-112)

**“Mi cabeza cuarteada”**

Se cuartearon los muros.  
Me cojo la cabeza entre las manos.  
Ya es tarde.  
Hay un estrépito  
y la tierra me sale por los ojos.  
Mi lengua sepultada entre los escombros  
no dirá ya  
cómo sucedió la catástrofe.  
A cuanto talismán recurro  
cae hundido entre la tierra que cae de mi cabeza.  
El polvo del derrumbe  
empieza a sepultar mis hombros,  
mi garganta, me llega hasta los pies.  
Ya sólo soy un túmulo de tierra (p. 115).

## “Soledad”

Se cierran las persianas, se corren las cortinas  
y se cierra a la noche en una pieza.  
Las sillas, el canapé tendido, el secreter y los espejos  
se miran entre sí.  
Una amenaza se prepara.  
¿De qué serán testigos esta noche?  
La casa está en tinieblas.  
Entran vientos furiosos a derribar la chimenea.  
El fuego apagado retorna a sus quejidos.  
El ropero empieza sus lamentos.  
La cómoda se agita.  
Una rata roe la pata de mi cama.  
Abren la puerta y entran.  
Caminan de puntillas, me rodean.  
Están mirando mi cara y mi cabello desfallecido  
sobre la almohada.  
Dan vueltas en silencio.  
Los Padres Nuestros desfilan precipitados.  
Las sombras se arrinconan.  
Si no estuvieran tan cerca, lanzaría un grito.  
Colgado en una silla está el paraguas.  
Me odia, nos odiamos.  
Se sale de su funda y revolotea por el cuarto.  
Murciélago negro me aletea sobre la cara,  
me orina los cabellos.  
Sobre lo negro él es más negro todavía.  
Cae rota la esquina de un espejo.  
Un hombre muy alto acaricia al pájaro  
y lo lanza de nuevo contra mí  
Las aves Marías no pueden contra esta furia negra  
que me sigue orinando los cabellos.  
La almohada está mojada.  
Si levanto la cabeza mis cabellos  
se quedarán ahí pegados para siempre.  
Se han podrido.  
Todas las sombras avanzan contra mí.  
Mi corazón da un salto y se sale del pecho.  
Oigo su carrera por el cuarto,  
abre la puerta, sale.  
Me alcanza su galope por la calle.  
Huyo por el pasillo largo.  
Abro la puerta.  
—“Qué loca tan estúpida te has vuelto”.  
Estoy con vida en el espejo (pp. 113-114).

“O.”

Todo el año es invierno junto a ti,  
Rey Midas de la nieve.  
Huyó la golondrina escondida  
en el pelo.  
La lengua no produjo más ríos  
atravesando catedrales ni eucaliptos  
en las torres.  
Huyó por la rendija la ola azul  
en cuyo centro se mecía la paloma.

El cielo blanco bajó para ahogar  
a los árboles.  
El lecho es el glaciar que devora  
los sueños.  
Surgió el puñal de hielo  
para cercenar minuciosamente  
la pequeña belleza que defiende.

El sol se aleja cada día más  
de mi órbita.  
Sólo hay invierno junto a ti,  
Amigo (p. 117).

## “Tu voz”

Tu voz, ¡oh, torre vigilante!,  
se vino abajo en un estrépito  
de piedras y de toros polvorientos  
Tu voz de truenos  
Y de cielos negros.  
Tu voz de viento  
nos llevó los sombreros y los trajes  
para depositarnos más allá de la historia.  
Tu voz, espada fulminante,  
hacha iracunda  
gesticulando a grandes voces por los aires (p. 116).

## “Hoy ármese mi mano”

Hoy ármese mi mano  
apáguese la luz con la que he mirado  
y enciéndase la luz verdosa con la que odio.  
Hace tiempo que tengo un enemigo.  
puente de plata tendría  
si tomara retirada.  
Estamos frente a frente: la puerta se ha cerrado.  
Pongo ojos de gata.  
Él algo trama.  
Nada va a producirse.  
La puerta se abre, se cierra.  
Puerta maldita al infinito olvido de la calle.  
Yo quedo de este lado,  
entre cuatro paredes sin olvido.  
Mi odio: su fantasma sigue sus pasos.  
El odio de una daga en la garganta.  
El furor de la hoguera con las hojas.  
La frialdad repetida de una hacha.  
El ojo del reptil pegado a un pájaro.  
El buitre y su apetito de carroña.  
La muerte gusanera en una boca.  
Mi odio son todos esos odios.  
Su cuerpo sigue al tuyo.  
Se te aparece en las plazas.  
Te nubla los ojos para mirar los rostros.  
Te amarga el paladar para probar los frutos.  
Ronda tu cabecera.  
Puebla tus sueños de imágenes malditas.  
Entra reptil en tu pecho.  
La sonrisa te la convierte en mueca.  
Y el vuelo de tu mano petrifica.  
Te está dejando en cueros.  
El odio me ha hecho andar con pies de gato (pp. 106-107).

**“Mamá, ¿qué no me oyes?”**

Mamá, ¿qué no me oyes?  
Nadie me oye en este pozo,  
no me oyes porque no llamo a nadie  
ni oigo a nadie.  
Sólo escucho el hilo de su voz.  
La tuya no es la que busco.  
Estoy en medio de la noche  
a ciegas, sorda y sin olfato  
aprimionada en este pozo.  
Mamá, lánzame una cuerquita (p. 109).