

La nostalgia del paraíso en *Un hogar sólido*

Robert K. Anderson

La piedra angular de mucha de la producción literaria de Elena Garro estriba en el conflicto fundamental entre la realidad cotidiana y el mundo de ilusión. Su drama en un acto *Un hogar sólido* constituye un ejemplo por excelencia de esta proclividad. A lo largo de esta pieza teatral se acentúa el anhelo primordial de los personajes de romper el “infierno circular”¹ de su existencia prosaica y de lograr unidad y armonía en “el orden solar” (24) o “celestial” (26). El propósito de este estudio será analizar e ilustrar cómo la autora expresa este fenómeno a través de un conjunto amplio de arquetipos que incluyen el círculo, el centro, el “axis mundi,” el paraíso, el infierno, el cielo, y la gran red cósmica.

Como punto de partida, conviene esbozar el argumento. *Un hogar sólido* se desarrolla en una cripta familiar con sus muros y techo de piedra (13). Retrata las interacciones entre los miembros fallecidos de una familia mexicana extendida mientras esperan el juicio final, el cual ha de ser anunciado por la trompeta de San Miguel. Inicialmente, la dramaturga le confiere al drama un tono algo alegre al enfocar sobre los huesos extraviados de los familiares muertos, así como sobre el camión en el que Mamá Jesusita ha sido enterrada por “sécula seculórum” (20). El tono sigue siendo despreocupado a medida de que ésta, su hija Gertrudis, nieta Eva, y bisnieto Muni hablan nostálgicamente del hogar familiar. A manera de ilustración, casi al principio de la pieza Mamá Jesusita hace resaltar el gozo y el calor humano relacionados con el tiempo “dichoso” (15) experimentado en este escenario beatífico: “¡Eso era vivir! Rodeada de mis niños tiesos y limpios como pizarrines” (15).

Entretanto, sin embargo, se van entretejiendo recuerdos sumamente dolorosos. El humorismo se transforma en angustia, la cual es compartida y manifestada principalmente por Muni (el hijo de Eva) y su prima, Lidia (la hija

de Gertrudis y Clemente). Este giro queda sumamente patente después de la llegada de esta última, el único personaje sepultado durante el transcurso de la pieza. En las reminiscencias negativas sobre sus experiencias terrenales, ambos Muni y Lidia se manifiestan como personajes que han padecido excesivamente de una vida alienada y hostil. Según Vicky Unruh, “ambos . . . encontraron [un] infierno circular, un espacio de repetición, relojes y palabras muertas” (Unruh 47). Por consiguiente, son los personajes que más expresan la ilusión de tener “un hogar sólido.” Se les podría clasificar como “expatriados” de la vida comunitaria convencional. Separados de sus familias nucleares, al parecer a una edad relativamente temprana, se quedaron privados del hogar alegre y armonioso que tuvieron de niños. Por eso, experimentaron una vida “circular” arraigada en la monotonía y la marginalidad, todos temas recurrentes en las obras literarias de Garro. A modo de ilustración, Muni admite haberse suicidado por la razón siguiente: “Tampoco yo pude crecer, vivir en las esquinas” (24). Revela que su vida mortal había consistido en andar a la deriva, como los perros callejeros: “caminar, y caminar banquetas, buscando huesos en las carnicerías llenas de moscas, en ver las esquinas, apoyo de borrachos, meaderos de perros” (23). Para Lidia la vida terrenal también había representado algo infernal y amenazante:

Me llevaron a una casa extraña. Y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que me miraron durante años. . . . Yo pulía los pisos, para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraba los espejos para ahuyentar nuestras miradas hostiles. (24)

Según ella, lo que se produjo fue el ya mencionado “infierno circular” (24). No cabe duda de que esta imagen es sumamente central en el esfuerzo de Garro por evocar una resonancia profunda dentro del lector, en captar la esencia de una realidad universal. En este caso la circunferencia del “círculo” constituye un signo simbólico no sólo de la monotonía sino de la limitación (Cirlot 131). La palabra yuxtapuesta – “infierno” – proyecta las experiencias terrenales hacia un mundo inferior, a un espacio mítico que, tanto cósmico como psíquico, implica tormentos.

Lo que expresa la autora mediante las citas anteriores de Muni y de Lidia es la experiencia de todo ser humano. A base de su perspectiva, se deduce que vivir sobre la tierra significa ser desprendido del centro del mundo, el sitio mismo del paraíso (Eliade, *Lo sagrado* 44). Consiste en experimentar la situación más pavorosa: la soledad total en un transcurso temporal antagónico. En su libro *El laberinto de la soledad* Octavio Paz nos ofrece

una explicación singular de este fenómeno universal: “Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño” (Paz 175). Según este escritor, el ser humano ha sido desterrado del centro del mundo donde el tiempo era un “manar continuo de un presente fijo, en el que estaban contenidos todos los tiempos, el pasado y el futuro” (Paz 188). Expulsado del paraíso, está condenado a repetir la antedicha experiencia amenazante de Lidia con los relojes: “El hombre, desprendido de esa eternidad en la que todos los tiempos son uno, ha caído en el tiempo cronométrico y se ha convertido en prisionero del reloj, del calendario y la sucesión” (Paz 188).

Según Paz, la reacción a esta soledad y antagonismo comúnmente se manifiesta en toda época y en todas las culturas como una “nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio” (Paz 187). Como se verá a continuación, representa, en esencia, el “anhelo de algo totalmente diferente del momento presente” (Eliade, *Images*, 17, traducción mía), “la nostalgia de los ‘orígenes’” (Eliade, *Lo sagrado* 82). Refleja, conforme a lo que afirma Mircea Eliade, “el deseo . . . de superar . . . la condición humana y recobrar la condición divina, o como un cristiano diría: la condición anterior a la caída” (Eliade, *Tratado* 384). En los relatos míticos este afán de un mundo mejor suele provocar una búsqueda del centro a través de un laberinto. Paz, por ejemplo, ha declarado que como consecuencia de su expulsión del centro del mundo, el ser humano está “condenado a buscarlo por selvas o por los vericuetos y subterráneos del Laberinto” (Paz 188).

Al igual que *El laberinto de la soledad*, *Un hogar sólido* nos ofrece una visión del hombre como “nostalgia y búsqueda de comunión” (Paz 175). En realidad, nos brinda unas ilustraciones gráficas del anhelo primordial de volver a la perfección de los comienzos. Eva exhibe tal nostalgia al rememorar su hogar familiar caracterizado principalmente por su alegría, verticalidad, y paredes sólidas y protectoras: “Así golpeaba el mar contra las rocas de mi casa . . . estaba sobre una roca, alta, como una ola. Batida por los vientos que nos arrullaban en la noche . . . ; la cal de la cocina, se doraba con las manos solares de mi padre. . .” (18).

Muni hace eco de esta misma añoranza al entregarse a sus recuerdos sobre el “hogar sólido” de su infancia: “Tenía un laberinto de risas. Su cocina era cruce de caminos; su jardín, cauce de todos los ríos; y ella toda el nacimiento de los pueblos. . .” (23). Es significativo que en esta reminiscencia coincidan cuatro frases fecundas que evocan ambos el “centro” y el “paraíso.” A manera de explicación, la primera, o sea el laberinto, supone la idea de la

defensa del centro primordial (Eliade, *Tratado* 382). La segunda, o la cocina como cruce de caminos, comparte algunas de las mismas resonancias. Tanto este espacio, o corazón del hogar, como la intersección de caminos, comunican la idea del centro proverbial. En lo que se refiere a esta última imagen, conviene citar de nuevo a Mircea Eliade:

Todo establecimiento humano repite la Creación del Mundo a partir de un punto centro A imagen del Universo que se desarrolla a partir de un Centro y se extiende hacia los cuatro puntos cardinales, la ciudad se constituye a partir de una encrucijada. (Eliade, *Lo sagrado* 45)

La tercera y cuarta referencias articuladas por Muni obviamente traen a la mente el paraíso, un lugar “situado en el Centro del Mundo” (Eliade, *Lo sagrado* 44). Dicho topónimo tiene sus raíces en el perso antiguo (*pairedaeza*), y significa “jardín,” un símbolo universal “de orden cósmico” (Becker 174); y en la tradición de los judíos, así como en otras tradiciones religiosas, este sitio está íntegramente ligado a las aguas o ríos primordiales (Partin 184). A modo de ejemplo, citamos del libro del Génesis de la Biblia, el cual también evoca la imagen de la intersección de cuatro líneas o cauces: “Y salía de Edén un río para regar el huerto, y de allí se repartía en cuatro brazos” (2:10). En cuanto a la cuarta referencia, la cual relaciona el hogar con “el nacimiento de los pueblos,” basta decir que la añoranza del paraíso perdido constituye, en esencia, una sed de los “orígenes” del ser humano (Eliade, *Lo sagrado* 82-84) y de la unidad y armonía asociadas con ellos.

Lidia revela esta misma sed y su búsqueda resultante:

Pero todo fue inútil. Los ojos furiosos no dejaron de mirarme nunca. Si pudiera encontrar a la araña que vivió en mi casa – me decía a mí misma –, con el hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre . . . y esta casa entraría en el orden solar. . . pero no encontré el hilo. . . (24)

En este pasaje queda clarísimo que, al igual que Muni, Lidia había experimentado una vida desprovista de cohesión y calor humano. Como reacción a esta situación antagónica, había emprendido una búsqueda del “hilo,” “símbolo universal de unión” (Becker 161), a fin de alcanzar un punto de encuentro de elementos diferentes pero complementarios. Como ya se ha indicado, en el mundo de la inconsciencia colectiva tal anhelo es emblemático de la nostalgia del paraíso, siendo este lugar el símbolo primordial de la ausencia de tensión y conflicto por una parte y de la abundancia de gozo, unión y armonía por otra (Partin 185). Un número considerable de leyendas primitivas

comúnmente relatan que en una época lejana los hombres podían subir fácilmente al cielo por medio de un árbol, enredadera, escalera, o montaña. Según Mircea Eliade, sin embargo, los dioses se retiraron bruscamente a las alturas (Eliade, *El mito* 88), poniendo fin a la comunicación fácil con el Cielo:

Cuando el Cielo había sido separado repentinamente de la tierra, es decir, cuando había llegado a estar remoto, como en nuestros días; cuando se había cortado el árbol o la liana que conectaba la Tierra con el Cielo; o se había allanado la montaña que antes tocaba el cielo – entonces se había acabado la época paradisiaca, y el hombre entró en su condición actual. (Eliade, *Myths* 59-60, traducción mía)

Muni revela su nostalgia de tal estado beatífico al afirmar lo siguiente: “Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños, con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en cada cuarto” (23). Huelga decir que en el contexto religioso tanto la ciudad como la casa se hallan siempre vinculados al eje o centro que conduce al individuo hacia un plano paradisiaco. En suma, “toda morada,” según Mircea Eliade, “se sitúa cerca del *Axis mundi*, pues el hombre religioso desea vivir en el ‘centro del mundo’; dicho de otro modo: en lo real” (Eliade, *Lo sagrado* 52). “Instalarse en un lugar, habitar en un espacio, es reiterar la cosmogonía y, por tanto, imitar la obra de los dioses” (Eliade, *Lo sagrado* 61) realizada en los más remotos comienzos. Los aztecas, por ejemplo, creyeron repetir este paradigma espacial al construir el Templo Mayor de Tenochtitlán (Matos 24) en el centro, o *tlalxico* (“ombigo de la tierra”) de la tierra justamente donde, según sus creencias religiosas, se cruzaban los planos verticales y horizontales del cosmos (Carrasco 25).

Sin duda alguna, la declaración anterior de Muni pone de relieve su ilusión fervorosa de volver a morar en un ambiente impregnado de lo sagrado. En las palabras de Mircea Eliade, “la profunda nostalgia del hombre religioso es la de habitar en un ‘mundo divino,’ la de tener una casa semejante a la ‘casa de los dioses’” (Eliade, *Lo sagrado* 61); y este espacio sagrado, o paraíso, se ubica en el mismo plano cósmico que las esferas astrales (Eliade, *Lo sagrado* 153). Dicho de otro modo, el establecimiento de armonía con los ritmos astrales, tal como lo describe Muni, equivale a un acercamiento, o a una reintegración en la unidad original (Eliade, *Tratado* 192).

Por consiguiente, se deduce que la expresión “hogar sólido” empleada por Elena Garro no es ni más ni menos que una alusión simbólica al centro y/o al paraíso. El hogar constituye, en esencia, “un símbolo del Cosmos y del orden cósmico” (Becker 68). Como ya se ha mencionado, en las sociedades

premodernas la construcción de cada edificio repite la cosmogonía (Eliade, *Lo sagrado* 46), o formación del cosmos. A este respecto, Mircea Eliade ha explicado lo siguiente referente al rico simbolismo fundamental de la casa en las sociedades primitivas: “Su techo simboliza la bóveda celeste, el suelo representa la Tierra, las cuatro paredes las cuatro direcciones del espacio cósmico” (Eliade, *Lo sagrado* 46). Es decir, a partir de un centro, o intersección horizontal de las cuatro direcciones cardinales, se construye la casa, el templo, o la ciudad, las cuales constituyen zonas de intersección entre el cielo, o mundo divino, el mundo terrestre y el mundo subterráneo o infernal (Eliade, *Images* 41-43).

Resulta significativo que a través de ciertos recursos auditivos (pasos, voces, y el toque de queda) y visuales (rayos de luz y el cadáver de Lidia), los cuales provienen de un plano más elevado que el de la cripta, Elena Garro hace que el receptor de *Un hogar sólido* dirija su atención al espacio vertical del escenario. En efecto, lo que intenta lograr en este drama es captar la “búsqueda” arquetípica a base de un complejo espacial que recalca una ideología centrada en torno a la ascensión al cielo o a los contactos con lo paradisíaco y divino. Como ya se verá, a medida de que examinamos este patrón arquetípico en el contexto del drama, nos damos cuenta de que a nivel mítico esta subida, o ruptura de niveles, puede realizarse a través de una columna vertical, o “axis mundi,” que “une, a la vez que lo sostiene, el Cielo con la Tierra, y cuya base está hundida en el mundo de abajo (el llamado ‘Infierno’)” (Eliade, *Lo sagrado* 38).

De acuerdo con lo antedicho, al ser desterrada de un “hogar sólido” durante su existencia terrenal, Lidia se encuentra habitando en un “infierno circular” (24). Correlativamente, la separación de Muni de la casa familiar constituye un alejamiento del “laberinto de risas,” del “cruce de caminos,” y del “jardín” (23). Para los dos, la reacción a esta ruptura del vínculo familiar consiste en una nostalgia de su condición anterior, un deseo de volver a su situación armoniosa y cohesiva (“sólida”) antes de “la caída.” Por ejemplo, como adulto, Muni se escapa del presente reviviendo las memorias placenteras de su niñez. Lidia intenta “abrir avenidas a aquel infierno circular” (24) buscando a la araña que había vivido en su casa (24), la que había hecho los hilos capaces de unir las contrariedades y alcanzar de esta manera la armonía.

Lo que interesa destacar es que la araña, su hilo, y su “artística tela de construcción radial” (Becker 37) también son símbolos perennemente vinculados al eje cósmico y a la unión del cielo con la tierra. La técnica del tejer requiere el cruce de dos hilos en un centro (Ries 160), el lugar mismo

desde el cual la araña controla su telaraña. Analógicamente, por tanto, “la araña en su tela es un símbolo del centro del mundo” (Cirlot 77). No es de extrañar, por consiguiente, que la telaraña también simbolice el laberinto (de Vries 435) y que en muchas mitologías el héroe viaje al cielo trepando un hilo de araña (Eliade, *Tratado* 120 y Eliade, *Shamanism* 78 y 490). En la cosmogonía azteca, por ejemplo, algunos seres sobrenaturales viajaban entre el cielo y la tierra por medio de un “tenue hilo de araña” (Caso 123).

Como se ha planteado anteriormente, los personajes difuntos de *Un hogar sólido* residen en un mundo subterráneo, el cual no es ni más ni menos que una extensión de su condición terrenal. Desterrados del “orden solar” (24) o “celestial” (26), y en un proceso de plena descomposición y fragmentación (tal como lo simboliza su búsqueda de los huesos extraviados), esperan ansiosamente dos acontecimientos claves que, según ellos, permitirán su retorno a dicho orden (es decir, a alguna bienaventuranza semejante a la de su infancia): 1) el anuncio al sonido de la trompeta por San Miguel, el cual señalará el comienzo de su ascensión por el eje central que enlaza las tres zonas cósmicas: Infierno, Tierra, y Cielo (Eliade, *Iniciaciones* 163); y 2) su reinmersión en un ámbito armonioso y beatífico, el cual se expresa en “un hogar sólido” como una integración panteística en la “solidaridad cosmobiológica” (Eliade, *Tratado* 264).

Con respecto al primer evento, Clemente anuncia que antes de que él y sus familiares puedan integrarse en el cosmos y llegar a ser todas las cosas, el arcángel Miguel ha de desempeñar un papel esencial. Según aquél, “aparecerá la lanza de San Miguel, centro del universo y a su luz surgirán las huestes divinas de los ángeles y entraremos en el orden celestial” (26). Conforme a la tradición bíblica, San Miguel es el ángel que tocará la trompeta, anunciando así el gran juicio final (de Vries 320). Se cree, además, que desempeña el papel de portero del paraíso (Stuart 347); y, como tal, guiará a las almas al cielo (de Vries 320). Asimismo, de acuerdo con la descripción anterior ofrecida por Clemente, se le suele representar como portador de una “lanza de fuego” (19) en posición vertical, la cual constituye, a nivel mítico, un símbolo del eje universal (de Vries 290). El hecho de que Clemente haya descrito esta arma como encendida refuerza su conexión mítica con el retorno al “Edén,” ya que los pueblos religiosos típicamente abrazan la creencia de que en el camino que asciende hacia el paraíso resplandece un fuego purificador (Eliade, *Myths* 69).

Según Lidia, el hilo invisible de la araña es capaz de posibilitar la ascensión de su casa, o cripta, y a ella y a sus familiares al armonioso “orden

solar” (24). Lo que conviene agregar es que “el cielo es el arquetipo del orden universal” (Eliade, *Tratado* 84). En las mitologías el creador y guardián de este orden típicamente es solarizado, u homologado al sol; y “garantiza tanto la perennidad y la intangibilidad de los ritmos cósmicos como el equilibrio de las civilizaciones humanas” (Eliade, *Tratado* 84).

Por lo que se refiere al segundo acontecimiento – la integración en la vasta red unificadora que es el cosmos – Muni anuncia: “No nadaremos en el Mezcala, seremos el Mezcala” (25). El y los miembros de su familia, en efecto, anticipan una transformación inminente en un complejo cohesivo e intrincadamente tejido de elementos cósmicos. A modo de ejemplo, para Catita su nueva vida consistirá en ser “bombón en la boca de una niña” (25) o “el dedo índice de Dios Padre” (26); para Muni, “el pliegue de la túnica de un ángel” (26); para Eva, una “centella que se hunde en el mar negro” (27); para Clemente “una partícula de la piedra de San Pedro” (26) o “la lluvia sobre el agua” (27); para Gertrudis, “leño en llamas” (27); para Jesusita, “el cogollito fresco de una lechuga” (27); y para Lidia, “los dedos costureros de la Virgen bordando” o “un hogar sólido, . . . las lozas de [su] tumba” (26-27). Importa hacer hincapié en que el adjetivo “sólido” “se dice del estado de la materia en el que las moléculas poseen el mayor grado de cohesión” (*Diccionario* 740). En efecto, Lidia y los demás habitantes de la cripta anhelan sobrepasar su separación provisional y volver a entrelazarse con el tejido del orden cósmico, es decir, anudar lo disperso en una unidad cohesiva y armoniosa. En esencia, al final del drama, todos los personajes sin excepción expresan su nostalgia del paraíso. El telón, sin embargo, baja sin que – o antes que – realicen esta ilusión universal.

Además de articular esta añoranza de la situación paradisiaca primordial a través del contenido mítico, Garro también intenta expresarla mediante su forma, o “medio.” Al enfocar los personajes sobre sus recuerdos placenteros y beatíficos relacionados con su “hogar sólido” terrenal, o al referirse a su ilusión de volver al reino perdido, típicamente emplean la poesía; y esta modalidad lingüística, claro está, “tiende hacia la recuperación de la situación paradisiaca primordial” (Eliade, *Myths* 35-36, traducción mía). A manera de explicación, este género literario, como tal, comparte algunos denominadores comunes con el paraíso. Primero, a diferencia de la cultura, el aprendizaje, y el discurso tradicional posedénicos, la verdadera poesía es nueva, sorprendente, y espontánea. Es, según Octavio Paz, “el testimonio de la inocencia original” (Paz, *Corriente* 55). En las palabras de Mircea Eliade:

la creación poética, al igual que la creación lingüística, implica la abolición del tiempo, de la historia concentrada en el lenguaje – y tiende hacia la recuperación de la situación paradisiaca primordial; de los días cuando se podía *crear espontáneamente*, cuando el *pasado* no existía porque no había conciencia del tiempo, ninguna memoria de la duración temporal. (Eliade, *Myths* 35-36, traducción mía)

Segundo, en este contexto, la expresión poética presenta el cosmos como una unidad en vez de como una entidad desconectada y fragmentada. Conota la reconciliación de elementos diferentes. La metáfora, en efecto, constituye “la asociación total o parcial de diversos términos opuestos, contrarios o contradictorios”(Xirau 120).

Como ya se ha explicado, al referirse al “hogar sólido” terrenal y a su ilusión sobre una futura reincorporación en el estado paradisiaco, los personajes principales del drama se valen de la poesía. A modo de ilustración, Mamá Jesusita recuerda el “dichoso . . . tiempo” (15) en su hogar cuando corría alegremente “como una centella, barriendo, sacudiendo el polvo que caía sobre el piano, en engañosos torrentes de oro” (15). De una manera similar, Eva poetiza la residencia de su juventud:

Mí casa . . . estaba sobre una roca, alta, como una ola. . . . Por las noches las criaturas del viento, del agua, del fuego, de la sal, entraban por la chimenea, se acurrucaban en las llamas, cantaban en la gota de los lavaderos. . . . Y el yodo se esparcía por la casa como el sueño. . . . La cola de un delfín resplandeciente nos anunciaba el día. ¡Así, con esta luz de escamas y corales! (18)

De un modo semejante, Muni, como ya queda ejemplificado, emplea una serie de metáforas relacionadas con el laberinto y/o el eje cósmico a fin de describir el hogar familiar. Al expresar su anhelo de volver a acceder el reino perdido, ambos Muni y Lidia se valen del lenguaje poético. De acuerdo con lo que ya se ha enfatizado, Muni desea habitar en “una ciudad sólida . . . con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los cuartos” (23); y Lidia busca “el hilo invisible que una la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre” (24). Tiene la ilusión de “hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno. . .” (24). Según Catherine Larson, este personaje anticipa “una nueva existencia que demuestre no solamente una unión espacial sino también otra temporal que se extienda hasta la eternidad” (Larson 7).

Importa subrayar que estas últimas expresiones poéticas de Lidia en particular, las cuales acentúan la fusión de elementos distintos y hasta antitéticos, están íntegramente vinculados al concepto del paraíso. Según Octavio Paz, la recuperación de este espacio mágico constituye “la reconciliación del cielo y la tierra, del cuerpo y alma, del hombre y la mujer” (Paz, *Corriente* 17). Por consiguiente, sería lógico concluir que estas alusiones de Lidia a la unión de la mujer con el hombre, al afán de hacer de dos nombres uno, entre otras, constituyen elementos poéticos por excelencia. “La pareja es,” conforme a lo que ha afirmado Paz, “la metáfora por excelencia, el punto de encuentro de todas las fuerzas y la semilla de todas las formas. La pareja es, otra vez, tiempo reconquistado, tiempo antes del tiempo” (Paz, *Corriente* 58).

En conclusión, Elena Garro ha afirmado que “el gran escritor mexicano será aquel que sitúe al mexicano como a un ser universal” (Landeros 9). Sin duda, abraza este objetivo en *Un hogar sólido* al explorar y captar una actitud ontológica fundamental: la de la nostalgia del paraíso. En efecto, por medio de una infusión casi continua de patrones y símbolos arquetípicos, así como de elementos poéticos, logra retratar el afán profundo del ser humano: el de superar la condición humana y ascender al “hogar sólido” de los orígenes, al armonioso orden celestial.

California State University, Stanislaus

Notas

1. Garro, 24. Las referencias subsiguientes a este texto aparecerán entre paréntesis.

2. Importa enfatizar que lo “religioso,” tal como lo percibe Mircea Eliade, no se refiere a ningún dogma en particular sino a lo “sagrado,” lo cual constituye “la manifestación de algo ‘completamente diferente,’ de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo ‘natural,’ ‘profano’”(Eliade, *Lo sagrado*, 19).

3. Para Elena Garro, la verdadera poesía es nueva y original. Ella se oponía fervorosamente a los “slogans” (Landeros 9; Schmidhuber 180 y 190; y Miller 207), o sea, a las formas gastadas del lenguaje. Según Vicky Unruh, a través de las obras literarias de Elena Garro, el lector observa “a discursive dichotomy between ‘palabras nuevas’..., generative of new meanings and untested experience, and ‘palabras viejas’... or ‘palabras muertas’” (Unruh 39).

Obras Citadas

- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Trad. J. A. Bravo. México, D. F.: Editorial Océano de México, 1998.
- Carrasco, David. “Aztec Religion.” *Encyclopedia of Religion*. Ed. Mircea Eliade. 16 vols. New York: MacMillan Publishing Co., 1987.

- Caso, Antonio. *El pueblo del sol*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 6.^a ed. Barcelona: Editorial Labor, 1985.
- de Vries, Ad. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Co., 1984.
- Diccionario de la lengua española de bolsillo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- Eliade, Mircea. *Images and Symbols*. Trad. Philip Mairet. New York: Sheed and Ward, 1969.
- _____. *Iniciaciones místicas*. Trad. José Matías Díaz. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.
- _____. *El mito del eterno retorno*. 6.^a ed. Trad. Ricardo Anaya. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- _____. *Myths, Dreams, and Mysteries*. Trad. Philip Mairet. New York: Harper & Row, 1967.
- _____. *Lo sagrado y lo profano*. 5.^a ed. Trad. Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor, 1967.
- _____. *Shamanism*. Trad. Willard R. Trask. Serie Bollingen 76. Princeton: Editorial Universitaria de Princeton, 1974.
- _____. *Tratado de historia de las religiones*. 2.^a ed. Trad. A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.
- Garro, Elena. "Un hogar sólido." *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983: 9-27.
- Landeros, Carlos. "Con Elena Garro." *Diorama de la Cultura* 24 abril 1965: 9.
- Larson, Catherine. "Recollections of Plays to Come: Time in the Theatre of Elena Garro." *Latin American Theatre Review* 22.2 (Spring 1989): 5-17.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Life and Death in the Templo Mayor*. Trad. Bernard R. Ortiz de Montellano y Thelma Ortiz de Montellano. Niwot: U of Colorado P, 1995.
- Miller, Beth y Alonso González. Entrevista. *Veintiséis autores del México actual*. México, D.F.: B. Costa-Amic, 1978: 201-19.
- Partin, Harold B. "Paradise." *Encyclopedia of Religion*. Ed. Mircea Eliade. 16 vols. New York: MacMillan Publishing Co., 1987.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 2.^a ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- _____. *Corriente alterna*. 3.^a ed. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1969.

- Ries, Julian. "Cross." *Encyclopedia of Religion*. Ed. Mircea Eliade. 16 vols. New York: MacMillan Publishing Co., 1987.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *El ojo teatral*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 1998.
- Stuart, D. "Michael." *The International Standard Bible Encyclopedia*. Ed. Geoffrey W. Bromley. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Co., 1986.
- Unruh, Vicky. "Free Plays of Difference: Language and Eccentricity in Elena Garro's Theater." *A Different Reality*. Ed. Anita Stoll. Lewisburg: Editorial de la Universidad de Bucknell: 38-58.
- Xirau, Ramón. "Octavio Paz: Image, Cycle, Meaning." *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz*. Ed. Ivar Ivask. Norman: Editorial de la Universidad de Oklahoma, 1973: 119-25.