

## *El rastro de Elena Garro: Una mirada feminista*

**Patricia Rosas Lopátegui**

Elena Garro ha sido considerada una de las innovadoras del teatro hispanoamericano en el siglo XX. Las técnicas dramáticas que utiliza para presentar las tesis en cuestión tienen un pie en modelos europeos, tan antiguos como el coro del teatro griego, pero la manera en que Garro los retoca o actualiza para representar asuntos de la sociedad contemporánea, hace que el texto cree su propio modelo teórico y adquiera una nueva dimensión teatral.<sup>1</sup> Bien señaló Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, para quien el teatro de Garro deviene “de una dramaturgia que se sostiene a sí misma y que se convierte en modelo de creación dramática” (26). Uno de los temas reiterantes en la producción novelística, cuentística y dramática de Garro es la condición de la mujer en las sociedades patriarcales como el rastro o sendero establecido milenariamente. En *El rastro* (1957), drama cerrado de la fatalidad, la escritora presenta la opresión de la mujer mediante el renacimiento del coro griego.<sup>2</sup> A través de dos personajes varoniles, estereotípicamente machos, Garro representa el rastro o huella de la conciencia punitiva de la identidad masculina. Para Becky Boling, “Underlying the hypnotic world of the play is the psychosocial problem of *machismo*” (8). La conciencia o superyó es invisible, como estos personajes lo son en el escenario para los dos protagonistas. El coro se encarga de comunicarle a Adrián y a la audiencia el rol que el hombre debe jugar en la sociedad, y a lo largo de la obra presenciamos el conflicto que representa esta identidad masculina para el personaje central del drama.

Como en todo texto dramático, en *El rastro* el dramaturgo ficticio comienza por entregarnos la lista de los personajes: *Adrián Barajas* (23 años); *Hombre I*; *Hombre II*; *Delfina Ibáñez* (20 años).<sup>3</sup> Desde este momento, “El lector está condicionado por los datos que proporciona el dramaturgo ficticio (y comienza a construir) con su imaginación y su competencia de la tradición retórica y cultural” (125). Inmediatamente se

observa el predominio en número y jerarquía de los personajes masculinos sobre el único femenino. También se advierte que dos personajes – Hombre I y Hombre II – en su función de coro o conciencia, aparecen como el rastro o huella de los estereotipos masculinos, sin edad, indicando que van a funcionar como símbolos de lo permanente, fijo e inmortal.

Por otro lado, Juan Villegas considera que “El nombre del personaje suele indicar total o parcialmente el modo de ser o el destino del personaje” (95). La etimología de Adrián, del latín *Hadrianus*, está conectada con el color “negro” (*Diccionario etimológico* 16). Su apellido Barajas, remite a los juegos de azar, cuya visión del mundo (apostar, arriesgar, desafiar, rivalizar) forma parte de su rol en este drama. El nombre “Delfina” indica “el modo de ser” del personaje femenino. Entre los atributos de una persona “fina” destacan “cortés, educada, selecta, endeble” (*Gran diccionario de sinónimos* 528). “Delfín-a” tiene sus orígenes en el griego para nominar a los mamíferos Delfínidos, a quienes se les reconoce una alta inteligencia y la capacidad de emitir sonidos para comunicarse (*Grijalbo* 586). Con una economía de lenguaje, la pieza consta de un solo acto, y mediante elementos simbólicos como la yuxtaposición del significado del nombre masculino en contraste al femenino, Garro representa la batalla humana de los protagonistas. El “negro” se conecta con la postura machista, el polo negativo de la cultura; mientras que “la inteligencia y la comunicación” se relacionan con los valores positivos.

Para Villegas, “La intervención del hablante dramático básico revela la situación y los elementos no lingüísticos del diálogo, .... Su función está en relación directa con la forma como aparece el espacio en el que se ubica la acción” (13-14). En *El rastro*:

*(Es de noche. Un jacal apartado en un rincón del campo redondo y silencioso. A la izquierda una cerca de piedras y un pirul. En cuclillas, recargados sobre la cerca, dos hombres silenciosos, dos cigarrillos. Se escuchan unos pasos desiguales golpeando el camino cercano y rompiendo el silencio profundo del cielo alto y negro.)* (187)

El jacal es el espacio donde se va a desarrollar la acción entre Adrián y Delfina. Afuera y a un lado del jacal, aparecen los hombres en cuclillas, quienes serán “invisibles” para la pareja, porque nunca dialogan con ella. Mediante esta constelación de actores, se comunican a la audiencia dos niveles de realidad – uno, suprarreal, los hombres acuclillados, afuera del jacal, en su papel de superyó opresivo y representación o rastro de la identidad masculina. Ellos son la voz en la mente de Adrián, su alter ego masculino, que la audiencia puede

oír. El otro nivel, el jacal o casa, representa simbólicamente la identidad y la otra realidad para el matrimonio Adrián-Delfina.<sup>4</sup> En el transcurso del drama, el protagonista vacila entre la realidad que representan los dos hombres, y la realidad en la que se encuentra su esposa.

El aislamiento del jacal es una metáfora que alude a la vida de este matrimonio, “aislado,” “encerrado” en los roles tradicionales, por eso nadie puede ayudarlos; nadie puede impedir el crimen. Esto sería verdad en cualquier sitio, incluso en el edificio más habitado en el centro de una ciudad, porque el propósito de la autora consiste en mostrar los valores culturales. El tiempo en el que se va a llevar a cabo la acción es la noche. En la noche no se ve, está “Relacionada con el ... inconsciente” (*Diccionario de símbolos* 326). En la doctrina tradicional, la noche “Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte” (326). La muerte, según la mitología griega, era hija de la noche (312). Entonces, los dos hombres en la noche negra, hija de la muerte y metáfora negativa del inconsciente, aluden a las conexiones de lo imperceptible, de lo perenne en cada generación.

El Hombre I y el Hombre II aparecen en escena al comienzo de la obra y empiezan a narrar la acción. El coro revela en sus primeros parlamentos que algo pasó y algo está por suceder:

HOMBRE I: ¡Óyelo!, ahí viene ya, tropezándose con sus pecados, llorando sus pesares, embriagado en su desdicha, buscando lo que ya perdió.

HOMBRE II: ¡Ah qué muchacho ingrato!... anda busca y busca...

HOMBRE I: Anda penando, desalojado del mundo, marcado por la vergüenza, solo, por el camino sin regreso.

HOMBRE II: Desgraciado, sosiégate, que al fin lo único que vas a hallar es tu muerte. (187)

En estas intervenciones vemos que en su papel de coro o superyó, los hombres anuncian los hechos: Adrián ha perdido su identidad y la anda buscando, a la vez que profetizan lo que va a ocurrir. En la mitología griega, el coro y el oráculo estaban ligados en su carácter profético y fatalista. Los hombres y las mujeres eran creaciones de los dioses quienes determinaban su destino, y ellos se limitaban únicamente a vivirlo. El sentimiento fatalista ocurre cuando un individuo carece de seguridad para hacerse responsable de sus acciones; por lo tanto, crea una relación de dependencia con las estructuras externas.

Adrián, como un títere, a través de los dos hombres o coro a la manera de los dioses griegos, va a cumplir con su destino sin poder cuestionar ni su

identidad ni su papel en la sociedad. Aparece borracho, “encerrado” en la embriaguez de los valores de la identidad masculina. La virilidad de Adrián es una farsa; por eso, resulta cómica para la audiencia, porque mientras proclama su hombría, se tambalea, se tropieza y se cae:

VOZ DE ADRIAN (*fuera de escena*): ¡Yo soy el león encumbrado!

....

(*Adrián Barajas entra a escena dando traspiés.*)

ADRIAN: ¡Soy la Torre de Marfil! ....

(*Adrián Barajas zigzaguea, da un traspiés y se cae.*)

ADRIAN: ¡Yo soy Adrián Barajas! (187)

Los gestos y las palabras del actor/personaje encierran una ironía: si ser hombre implica ser humano, benigno, caritativo, racional, en la sociedad patriarcal encarna lo contrario. Es decir, para pertenecer a la sociedad varonil, el hombre debe deshumanizarse. Ninguna de las definiciones de Adrián revela su verdadera identidad, porque no alude a sus características humanas. Cada una nos muestra símbolos masculinos de poder en compensación por su inseguridad. Desde el punto de vista del coro o conciencia de la identidad masculina, Adrián traicionó su virilidad al enamorarse y casarse con Delfina Ibáñez. En el contexto del coro está prohibido tener sentimientos, y entrar al mundo o a la realidad del amor y la ternura significa humanizarse.

Para el coro o alter ego, Adrián ha perdido su “espada,” símbolo fálico; ha sido castrado porque rompió con su rol de macho: “*Hombre II*: Si así te encumbras más fuerte fue la caída. ¿Quién te dejó sin espada? Lo sabes y te lo callas” (187). El coro veladamente indica que Delfina lo dejó “sin espada.” No sólo se burla de él, sino además le ha perdido el respeto. En términos psicolingüísticos, el *Hombre II*, como conciencia de Adrián, señala que se ha perdido el respeto a sí mismo. La única manera de reparar su falta es matar a su mujer embarazada. Para Elena Garro, la misoginia no sólo victimiza a la mujer, sino también a Adrián, quien se va a destruir matándose en su hijo.

Uno de los ensayos más leídos sobre la esencia del ser mexicano es *El laberinto de la soledad* (primera ed. 1950; segunda definitiva 1959) de Octavio Paz. *El rastreo* (1957) y *El laberinto de la soledad* fueron escritos en la misma década. Por lo tanto, resulta necesario aplicar los puntos de vista expuestos por Paz en lo concerniente a las relaciones hombre-mujer en nuestro contexto social. El ensayista explica en su estudio que el hombre puede ser socialmente amable, pero nunca debe permitir que las emociones y los sentimientos penetren en su mundo: “El mexicano puede doblarse, humillarse,

'agacharse,' pero no 'rajarse,' esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El 'rajado' es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe" (26-7). Si se "raja," es un "traidor"; como Adrián, abandona su masculinidad. El coro, en su papel de superyó punitivo, lo reprende porque destruyó su "identidad" al humanizarse o mostrar acciones de amor, y el castigo consiste en nulificarlo:

ADRIAN: ¡Échenle una mano a Adrián Barajas!

HOMBRE I: ¡Pedigüeño! Nadie le da una mano a nadie. ¡No la pidas! (188)

Adrián se debate entre las dos realidades, su amor por Delfina/su humanismo y su papel machista. En su lucha interna describe su dolor como un "coyote que le anda royendo las manos y los huesos..." (188). Solo, desterrado, humillado, proclama la ayuda de una figura religiosa del catolicismo: "ADRIAN: ¡Tú Divina Providencia, óyeme, escúchame, sal de debajo de las piedras y dame algún consuelo!" (188).

En términos religiosos, la Divina Providencia encarna la previsión divina de todo lo creado y la intervención en el plan salvífico. Encomendarse a ella significa estar libre del cuidado humano, bajo el amparo divino (*Grijalbo* 1516). En el texto dramático, esta imagen es una metáfora de la perspectiva del hijo que percibe a su madre como un ser omnipotente que cuida, protege y salva. Pero en el rastro, sociedad falocéntrica, la Divina Providencia, símbolo de la Esperanza, ha sido destruida por los roles de la sociedad patriarcal:

ADRIAN: ¡Ya fregaron a la Divina Providencia!... ¡mírenla bien! Goteando sangre, con la cara desbaratada por la pedriza... Ahí nomás, tirada como cualquier lagarto. De su panza salen estrellas rojas, que se traga la tierra seca.... ¡Y sólo yo, Adrián Barajas, las ve hundirse entre los huizaches! .... ¿Quién le arrancó la lengua? ¡Díganme! ¡Quiero saber quién le arrancó la lengua a la Divina Providencia para dejarme solo, en este llano lleno de huizaches .... (188)

Las referencias de Adrián sobre la Divina Providencia destruida a pedradas representan la destrucción de su madre, la primera mujer que amó, y el acto que está por cometer, la matanza de su esposa embarazada. La imagen, desposeída de su lengua, señala la violencia del agresor contra su madre que no puede hablar o protestar. La sociedad patriarcal no permite el diálogo. La Divina Providencia es otra metáfora que alude a la realidad de los sentimientos, de la comunicación, del humanismo y de la esperanza.

La presentación en el escenario del actor/protagonista sentado y con la cabeza agachada, durante el monólogo que revela el abuso sufrido en la infancia, indica al público que Adrián vive en su presente sentimientos opresivos del pasado. El flashback explica el origen de la identificación con su padre:

HOMBRE II: El hombre encuentra lo que busca y ve en el mundo lo que adentro lleva. (*Adrián se sienta en el suelo y agacha la cabeza.*)

ADRIAN: Cierren los ojos para que no contemplen la ingrata suerte de Adrián Barajas, aquí, sentado, igualito a su padre, que le clavaba espinas en las corvas y hacía que su madre se tragara su propia sangre. Sí, igualito al cabrón de su padre, con la víbora que lo está masticando, subiendo y bajando adentro de su pecho. ¡Abandonado! ¡Tirado en el rastro, en donde a pedradas se llevaron a la Divina Providencia! Era yo chiquito y él me lo decía: ¡Mírala tirada en este rastro, sin nadie que le regale una mirada! Y yo la miraba radiante subiendo la colina, y ahora la miro yo y nadie me regala una mirada... (188-89)

El término *rastro* tiene dos significados en el texto dramático: uno es implícito en el sentido en que los miembros de una sociedad siguen repitiendo el sendero o las huellas establecidas por la cultura; y el segundo es explícito, en México el *rastro* es lo que en otros países de habla hispana se conoce como el *matadero*, lugar donde se matan a los animales cuya carne se distribuye en los mercados y tiendas para consumo de la población. El rastro es el espacio donde reposa desangrada la Divina Providencia/símbolo femenino y donde a decir del Hombre I: "... estamos todos ... solos y cobijados por la noche sola" (189). Elena Garro nos presenta a las mujeres como víctimas de la fuerza de los carniceros/los hombres. Adrián, como su padre, va a inmolar a su presa. Así como Adrián de niño presencié la violencia de su padre cumpliendo su papel de macho hacia él y hacia su madre, este abuso que lleva dentro lo conducirá a repetir los mismos actos sobre su familia. Para Reuben Fine "... a child that is loved learns to love others" (162). Esta definición sobre el aprendizaje del amor también define el aprendizaje del odio. Educado en el abuso, ¿cómo puede Adrián amar a Delfina y a su hijo nonato? Garro plantea el ciclo del odio en el contexto masculino: el padre crea el odio hacia la mujer-madre en Adrián y ahora él muestra el mismo sentimiento hacia su esposa: "Mothers hated children, children hated mothers, men hated women, women hated men, while each generation in one form or another repeated the hatreds with which they had been brought up" (Fine 168). Por eso, el coro le comunica a la audiencia que "todos" estamos en el

matadero, cobijados por la noche, símbolo del inconsciente, de lo invisible de los valores culturales.

El abuso sufrido en su niñez dejó también a Adrián “sin lengua.” Despojado de su poder de comunicación, de su identidad, no puede hablar ni cuestionar, no puede escapar a su contexto social y cultural. “La víbora subiendo y bajando,” que nunca descansa, “nunca se raja” representa el inconsciente “masticando” su humanismo. Adrián se siente, se sabe igual a su padre. En su parlamento, la figura masculina activa padre-agresor contrasta con la femenina madre-agredida. En sus palabras hay resentimiento y dolor cuando se refiere a su padre como un “cabrón.” Octavio Paz definió y reflejó el sentido del “cabrón” como atributo del macho: “El ‘Macho’ es el Gran Chingón. Una palabra resume la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia, y demás atributos del ‘macho’: poder. La fuerza, pero desligada de toda noción de orden: el poder arbitrario, la voluntad sin freno y sin cauce” (73).

Elena Garro utiliza el hipérbaton para enfatizar la identidad internalizada de Adrián que lo lleva a cumplir con su destino, “atrapado” en este rol machista: “Adrián: ... ¡Levántate Divina Providencia y agárrame de la mano y sácame de este mar de víboras de ojos!” (189). Para Teillard: “[La serpiente es un] Animal dotado de fuerza magnética.... Por su carácter reptante (y sus anillos estranguladores) significa la fuerza. Por su peligrosidad, el aspecto maligno de la naturaleza” (*Diccionario de símbolos* 408). Este “mar de ojos de víboras” sin parpadear hipnotiza a Adrián, le cierra el paso, no lo deja escapar del rastro. El protagonista está magnetizado por la fuerza y la maldad del rol machista simbolizado por el poder magnético de los ojos de las serpientes. En su papel de coro/alter ego masculino, el Hombre II comenta que en el rastro o sociedad patriarcal, nadie puede ser “favorecido,” nadie puede ser diferente:

HOMBRE II: ¡Qué poco pides! ¡Qué has hecho para ser favorecido?

ADRIAN: ¡Tantos ojos en cordón cerrándome el camino!

Acomodados en las aceras como filas de iguanas; empedrados en las veredas, sin parpadear, mirando cómo pasa y muere Adrián Barajas.

(189)

El dramaturgo ficticio indica que “*Adrián se levanta (del suelo)*” (189). Una vez que adopta la postura activa, dejar de llamar a la Divina Providencia, señalando la pérdida de la Esperanza. También mediante la posición vertical, se señala a los espectadores que el protagonista está en proceso de transitar al nivel de la suprarrealidad que encarna el coro o identidad

masculina. Ayudado por esta conciencia viril, comienza a vituperar a las mujeres, buscando justificar el acto criminal que está por cometer:

HOMBRE II: Entra a tu casa. Acuérdate desgraciado, de que tienes mujer y la conoces. A oscuras te espera, como la maligna, sentada junto al comal, velando las cenizas y tus ingratos pasos. Está juntando las flores de carbón para coronarte de pecados. No la espantes con tus gritos.

ADRIAN (*blandiendo el cuchillo*): ¡Ay, qué dolencia la del desgraciado!

HOMBRE I: ¡Chist! Ya no hables, tu mujer te está oyendo deliberar contigo mismo. Déjate venir quedito... (190)

En el contexto de *El rastro*, ¿quién es “la maligna”? ¿La mujer que espera a su marido en paz o el hombre que trama deliberadamente asesinarla? ¿Quién es el traidor, el escurridizo? ¿Delfina, o el coro que incita a Adrián a entrar “quedito” como una víbora, sin previo aviso, para darle la estocada a su mujer por la espalda, a traición? Adrián poseído por su alter ego/machista se convierte en la “víbora” heredada de su padre. El Hombre II describe a Delfina como “¡La serpiente! La escurridiza, la peligrosa, que camina sin ruido y sólo al vernos nos echa el mal de ojo” (191).

Elena Garro reivindica la imagen de la mujer en esta obra. Los actores/personajes asocian al sexo femenino con el símbolo negativo de la traición, el pecado y la maldad, pero vemos que Adrián es el “maligno,” el que le “echa el mal de ojo” a Delfina y quien prepara el acto criminal. Todas estas acusaciones son una representación del sentimiento de culpa del protagonista, quien proyecta sus aspectos negativos en Delfina para justificar su misoginia. Este mecanismo de defensa infantil de culpar a otros lo libera del acto doloroso de verse a sí mismo.

Cuando Adrián se decide a entrar a su choza, entabla una batalla con la puerta de su jacal. Mediante esta “lucha,” se indica a la audiencia el conflicto en que se encuentra el personaje:

(*Adrián avanza hasta la puerta de su jacal y la golpea.*) ....

(*De adentro de la choza nadie contesta a los golpes, ni a las palabras.*)

ADRIAN: Delfina Ibáñez, fíjate bien en lo que hagas, porque hasta hoy fuiste lo que eres.

HOMBRE I: Valor no le falta, le falta fuerza.

(*Adrián golpeando la puerta.*)....

(*Adrián jadeante sigue empujando la puerta....*) (191)

Los gestos del actor/protagonista golpeando la puerta una y otra vez reflejan la conversión o el tránsito de Adrián a la realidad que representan los Hombres I y II. También, en estos momentos, Adrián bipolariza a las dos figuras femeninas: idealiza a su madre para poder matar a su esposa. Este amor idealizado se convierte en una máscara o defensa para negar su misoginia. Si el protagonista percibiera a su madre como un ser real y no ideal, también la odiaría, porque la fantasía de la idealización fracasa en el contexto de la realidad humana. La imagen de su madre idealizada es parte de la realidad que encarnan los dos hombres, por lo que puede odiar a su esposa junto con ellos.

El niño idealiza a su madre por ser la primera mujer a la que aprende a amar. Pero en México la idealización por la madre se torna enfermiza. Esta idealización lo convierte, en las palabras del Hombre II, en un "Hijo ingrato, buscador de placeres" cuando "la abandona" por otra mujer (188). Según el coro, Teófila Vargas, la madre de Adrián, "nunca cruzó" la puerta de la casa de su hijo y nuera. Esta idealización desencadena en él la ambivalencia del amor perfecto por la madre y el odio/rivalidad por Delfina: "Cuando ya no te vea, entraré al huerto de los placeres, allí me espera Teófila Vargas, a la que tú nunca quisiste.... ¡Abre enemiga de mi madre!" (191).

Estos personajes femeninos representan los dos roles destinados para la mujer en el rastro que sigue la sociedad patriarcal mexicana. Una encarna el marianismo, es la santa, la Virgen [de Guadalupe] que consuela, la Madre idealizada; la otra, la Chingada, la "maligna," la que despierta en el hombre las pasiones. Elena Garro muestra cómo en este contexto, la madre para el hijo es la santa; para el padre de éste, su mujer es la chingada, "la maligna" que lo separa de su madre. Así, el círculo se repite compulsivamente. Lo presenciamos en este drama: para el padre de Adrián, Teófila Vargas es "la maligna;" para Adrián su madre es una santa: "¡Ayúdame santa madre, encumbradísima Teófila Vargas, con la pureza de tus quince años, siempre intocada, a derribar esta puerta, que defiende a tu enemiga!" (191) Mientras tanto, su esposa Delfina personifica el polo negativo.

La conversión del protagonista a la suprarrealidad no le permite ver la inocencia maternal de su esposa, porque ya no está en la misma realidad que ella: "(... *Aparece Delfina Ibáñez, como una aparición luminosa: inmóvil, sentada en el suelo del jacal, con los pliegues de su falda lila abiertos como un abanico desplegado y sus cabellos negros cubriéndole la espalda. Un quinqué encendido y las brasas de la lumbre la iluminan ...*)" (192). El idealismo que crea extremos, sólo le permite ver a Delfina

negativamente; en cambio ella muestra su poder de comunicación. Sus palabras y actitud niegan el estereotipo tradicional de la mujer inerte, fría, objeto no pensante, propuesto por Octavio Paz:

Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? El sadismo se inicia como venganza ante el hermetismo femenino o como tentativa desesperada para obtener una respuesta de un cuerpo que tememos insensible (60).

Paz no sólo cuestiona o duda de la igualdad de los sexos masculino y femenino, sino que presenta a la mujer en calidad de número, objeto deshumanizado, “cuerpo insensible”; además, el ensayista aprueba o justifica el sadismo y el abuso del hombre hacia la mujer. Delfina se muestra inteligente, dueña de sí misma y bondadosa. Elena Garro presenta a la mujer como un ser humano, con identidad propia, a diferencia del punto de vista condescendiente de Octavio Paz:

DELFINA: Miedo no tengo. Mi cuerpo está bajo tus ojos. Perdona si no te doy la cara, pero yo no quiero ver esos modos que tú quieres que vea.

ADRIAN: ¡Perra desorejada! ¿No quieres ver mis modos?

DELFINA: No, no quiero verlos, no son los modos con los que me trajiste de mi casa.

ADRIAN: Hasta acá te traje con mis alas de oro....

DELFINA: Alas más fuertes que las tuyas ya se han roto...

ADRIAN: ¿Qué dices, maldita? Eso quieres, perra, romper mis alas para que me quede a tus enaguas. Pero, sabe una cosa Delfina Ibáñez, yo soy un pájaro de alas de oro y ninguna hembra me ha de agarrar....

DELFINA: .... Acuéstate y duérmete, para que el sueño te lleve a otros parajes mejores. (192-93)

En la sociedad patriarcal mexicana, Adrián representa el hermetismo, la incomunicación; Delfina, la sutileza, el diálogo, la palabra poética. Sin embargo, en esta cultura la mujer no tiene voz. No existe. La falta de humanismo en Adrián no lo deja comprender las palabras sabias de su esposa: “No me espantes, Adrián, guarda tu cuchillo...la noche está muy sola y nadie vendrá a impedirte que hagas lo que no quieres hacer...” (193). Como bien ha señalado Villegas, “[El lenguaje] hace evidente de inmediato el tipo humano, sus preocupaciones, su postura frente a la realidad y su visión del mundo” (97). En la percepción del protagonista: “Cuando la mujer habla y el hombre escucha, el hombre muere” (193). Adrián culpa a Delfina de haberlo

“matado” y no puede escucharla porque ella está más cerca del respeto por la humanidad que él. Las perspectivas de la igualdad y del amor son demasiado dolorosas para su virilidad, por eso no puede relacionarse con su punto de vista. Sin embargo, Delfina “baja la cabeza” cuando trata de comunicarse con Adrián. Mediante este gesto, se indica a la audiencia la condición tradicional de la mujer. Delfina habla pero con la cabeza baja, intimidada por la violencia verbal y física del varón. La protagonista no puede escapar del papel que le designa la sociedad machista: frente al hombre, la mujer es inferior. A las palabras de amor, respeto y reconciliación de su esposa, el hombre responde con un “puntapié.” Entre más amable-humana es Delfina, más agresivo-inhumano se torna Adrián:

DELFINA: ¡Mira Adrián, que tengo a mi criatura! Adrián, yo quiero conocer a mi criatura... Estás borracho y acongojado...

ADRIAN: Mírame bien. Mírame la congoja, porque es la última vez que la vas a mirar. Yo no quiero mirar a tu criatura, no quiero que me miren los ojos de mi pecado, sólo quiero ser el poderoso, el limpio hijo de la gloriosa Teófila Vargas.

DELFINA (*baja la cabeza*): Nunca te hice ningún daño. Nunca la criatura te ha hecho daño. Siempre te recibí con cortesía.... Te di sombra cuando andabas como perro sediento y nunca te privé del agua fresca, ni de la flor del tiempo...

ADRIAN (*le da un puntapié*): Te dije que no quiero escuchar el tamborcillo de tu voz. (193)

Como prototipo del macho, en las palabras de Octavio Paz, el protagonista “no es el fundador de un pueblo,” sino “la incomunicación pura,” es el “Extraño,” como su padre lo fue para él, de allí que no tenga ningún sentimiento paternal:

el atributo esencial del ‘macho,’ la fuerza, se manifiesta casi siempre como capacidad de herir, rajar, aniquilar, humillar. Nada más natural, por tanto, que su indiferencia frente a la prole que engendra. No es el fundador de un pueblo; no es el patriarca que ejerce la *patria potestas*; no es rey, juez, jefe de clan. Es el poder, aislado en su misma potencia, sin relación ni compromiso con el mundo exterior. Es la incomunicación pura, la soledad que se devora a sí misma y devora lo que toca.... Viene de lejos, está lejos siempre. Es el Extraño. (*El laberinto* 74)

Delfina encierra en su nombre su destino. Una persona “fina” también es “endeble.” La protagonista no se queda quieta esperando la muerte, se levanta, trata de huir, forcejea con Adrián cuando éste “pisotea el quinqué” y

quedan semioscuras. Pero, además de que efectivamente “la fuerza del hombre no se compara con la de la mujer” (194), Delfina ha perdido terreno, y “endeble,” va a cumplir con su destino de víctima: “La relación entre [el macho/el chingón y la hembra/la chingada] es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados. La dialéctica de ‘lo cerrado’ y ‘lo abierto’ se cumple así con precisión casi feroz” (*El laberinto* 70).

Al matar a Delfina, Adrián concluye la destrucción de su humanismo. Sin la “vela,” sin la “luz,” sin la “palabra” de su esposa, la luz de la vida de Adrián se extingue. El coro/alter ego vuelve a intervenir una vez que la ha asesinado. Sus palabras representan las voces internas de los valores culturales; la insania de la identidad masculina: “HOMBRE I: ¡Dichoso Adrián! Ahora se desamarró las alas. HOMBRE II: ¡Si todo fuera quitarse la alacrana!” (195).

Una vez que Adrián sale del jacal, deja de insultar a Delfina y comienza a glorificarla, como hace con su madre: “Ya paró de sufrir. ¡Quién fuera ella!... Nadie la toca ya...está muy lejos paseándose con su hermoso pelo suelto.... Delfina Ibáñez, que en paz descanse y en Santa Gloria esté...” (196). Después de matar a Delfina, Adrián también la idealiza porque ya no es real. En el contexto del machismo, Garro nos muestra que el amor del hombre sólo existe cuando la persona es un ideal. Si la mujer está viva, es real (con identidad propia, inteligente, dueña de sí misma), su amor se transforma en odio y misoginia.

Las imágenes de la Divina Providencia “despanzurrada como una lagartija” con la de Delfina “degollada como un marrano” indican la destrucción o extinción de su fe en la humanidad y en sí mismo (195). Los valores de la identidad masculina también lo victimizan: “ADRIAN: ¡Que salga un hombre, quiero que Adrián Barajas se largue de este hedor del rastro! Aquí está un hombre esperando a un hombre. (*Se levanta la camisa.*) Aquí está mi costado” (197). Mediante esta imagen con alusiones bíblicas – el costado de donde surgió la mujer – Garro señala que el hombre al exterminar a su compañera, se extermina a sí mismo. El crimen de Adrián, y finalmente su propia muerte suicida, metafóricamente ejecutada por el coro, indican que en este ciclo de odio y misoginia nadie puede ser favorecido:

HOMBRE II: (*Poniéndose de pie y sacando su cuchillo.*) Ya te oímos, muchacho, ya vimos tu costado y por ahí vas a salirte para acabar con este escándalo.

(*El hombre II avanza hasta Adrián Barajas, se le acerca.*)

HOMBRE I: Sin ruido, sin ruido, como debe ser, para que aprenda aunque sea tarde... (197).

“Sin ruido” quiere decir sin sentimientos, sin expresar el dolor de la situación, ciego a la realidad brutal de lo que acaba de suceder. El rol masculino estoico y sin corazón es la lección que todos aprendemos en las últimas frases de la obra. El texto expone al espectador un dilema psicológico sobre las relaciones disfuncionales entre hombres y mujeres. La protesta de Adrián al manifestar su dolor es la esperanza que Elena Garro le presenta a la audiencia. A través del conflicto entre la expresión de la identidad masculina y el sentido de humanidad, la autora muestra estos roles opresivos para ayudarnos a comprender cómo los llevamos a cabo en la vida verdadera.

*University of New Mexico*

## Notas

<sup>1</sup> Para Juan Villegas, el texto dramático producido en Latinoamérica no debe estudiarse únicamente bajo los modelos teóricos extranjeros, sino también a partir del modelo teórico que él mismo crea. Sólo de esta manera se podrá “aprehender la especificidad de lo latinoamericano y la especificidad de las formas teatrales producidas en América Latina” (“La especificidad del discurso...” *Gestos* 70).

<sup>2</sup> A pesar de que Garro escribió *El rastro* en 1957, no se incluyó en la primera edición de *Un hogar sólido* (1958), sino que aparece junto con otras cinco piezas nuevas en la edición de 1983. Esta segunda edición ha estado agotada y fuera de imprenta desde hace más de quince años. Ahora se encuentra nuevamente en circulación bajo el título *Teatro de Elena Garro (Incluyendo Felipe Ángeles y las piezas de Un hogar sólido)*. New Mexico: Rosas Lopátegui Publishing, 2000. Todas las citas de *El rastro* en este artículo corresponden a esta última edición en prensa. En México, *El rastro* se ha representado principalmente en los foros universitarios de provincia (*Elena Garro: Reflexiones en torno a su obra*). Uno de los montajes más aclamados de esta pieza data de 1990, dirigido por Alberto López en Ciudad Victoria, Tamaulipas. La puesta tuvo lugar en el casco de una hacienda, iluminado con antorchas. En este espacio, el director captó los elementos poéticos que caracterizan el teatro de Elena Garro.

<sup>3</sup> Utilizaremos la terminología teórica de Juan Villegas recogida en *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Todas las citas corresponden a este libro, y en nuestro texto sólo se indican las páginas correspondientes.

<sup>4</sup> Un jacal, del náhuatl *xacalli* (*Diccionario de México* 892), es una choza por lo común hecha de adobe, con techo de paja y representa la vivienda típica de los campesinos pobres.

## Obras citadas

Boling, Becky. “Tracking the Feminine Subject in Elena Garro’s *El Rastro*.” *Continental, Latin American and Francophone Women Writers*. Ginette Adamson y Eunice Myers, eds. Lanham, Maryland: UP of America, 1989. No. 2: 7-14.

- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España: Editorial Labor, 1985.
- Corripio, Fernando. *Gran diccionario de sinónimos*. 2a. ed. España: Editorial Bruquera, 1977.
- Elena Garro: *Reflexiones en torno a su obra*. Serie Investigación y Documentación de las Artes. Segunda Época, 1a. ed. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1992.
- Fine, Reuben. *The Meaning of Love in Human Experience*. New York: John Wiley & Sons, 1985.
- Garro, Elena. *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*. 2a. ed. México: Universidad Veracruzana, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Elena Garro (Incluyendo Felipe Ángeles y las piezas de Un hogar sólido)*. New Mexico: Rosas Lopátegui Publishing, 2000.
- Grijalbo. *Diccionario enciclopédico*. Pref. de Jorge Luis Borges. España: Ediciones Grijalbo, 1986.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. "A propósito del teatro de Elena Garro." *Elena Garro: Reflexiones en torno a su obra*. México: INBA, 1992.
- Palomar de Miguel, Juan. *Diccionario de México*. México: Panorama Editorial, 1991. 4 vols.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Tibón, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Villegas, Juan. "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano." *Gestos* 2 (noviembre 1986): 70-77.
- \_\_\_\_\_. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. 2a. ed. Canada: Girol Books, 1991.