

Mito y sentido según Elena Garro. La percepción de lo femenino en *Los perros**

Myth and Meaning According to Elena Garro. The Perception of the Feminine in *Los perros*

ETHEL JUNCO Y CLAUDIO CÉSAR CALABRESE

Universidad Panamericana (México) / Universidad Panamericana (México).

Av. Josemaría Escrivá de Balaguer #101. Aguascalientes (México).

Dirección de correo electrónico: ejunco@up.edu.mx / ccalabrese@up.edu.mx.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3369-0576> / <https://orcid.org/0000-0001-9844-3368>.

Recibido: 18-1-2022. Aceptado: 28-4-2022.

Cómo citar: Junco, Ethel, y Calabrese, Claudio César. “Mito y sentido según Elena Garro. La percepción de lo femenino en *Los perros*”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 352-374. <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.352-374>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.352-374>.

Resumen: Presentamos una interpretación de la obra de teatro *Los perros* de Elena Garro para relacionar el planteo histórico con el fundamento mítico. Enfocamos los temas de la violencia masculina, la sumisión femenina y la tolerancia social de acuerdo con la lectura del mito de Deméter y Perséfone y de su valor referencial. De ese modo, pretendemos expandir el límite de la interpretación sociológica y seguir las analogías que establece la autora con el mito mesoamericano y con el mito griego. La conclusión impone la idea de un destino cósmico que afirma la continuidad de la vida.

Palabras clave: mito; misterio; femineidad; ciclo vital; Elena Garro.

Abstract: We present an interpretation of the play *Los Perros* by Elena Garro to relate the historical approach with the mythical foundation. We focus on the themes of male violence, female submission and social tolerance according to the reading of the myth of Demeter and Persephone and its referential value. In this way, we intend to expand the limit of sociological interpretation and follow the analogies established by the author with the Mesoamerican myth and with the Greek myth. The conclusion imposes the idea of a cosmic destiny that affirms the continuity of life.

Keywords: myth; mystery; femininity; life cycle; Elena Garro.

* Este trabajo se ha realizado en el marco de la Línea de Investigación “Mito conocimiento y acción”, UPAGS/HUM, 6/12/2017.

INTRODUCCIÓN: LA VOZ DE ELENA GARRO

Elena Garro es una voz que quiere rescatar lo invisible: la cuestión racial, devenida en contraste social, la cuestión de género, concentrada en renunciaciones y sometimientos, la cuestión política, afirmada en pactos y perjuros. Una descripción de lo instaurado que se extiende por encima del ámbito moral (Sánchez Prado, 2006:162): lo que está impuesto es bueno, lo que siempre se hizo debe permanecer, el que sirve no piensa, el que hace no siente. En esa lógica, los indios, los pobres, las mujeres, los viejos, los religiosos, los presos, los esbirros, todos son piezas que se usan, se descartan y se cambian por otras. Desde su primera gran novela, *Los recuerdos del porvenir* (1963), la vida nacional se presenta como condena cósmica. Para la autora no hay superación histórica: la posibilidad de movimiento está reducida a sumisión o a complicidad; cualquier pretensión de libertad, por elemental que sea, se paga con la muerte, literal o figurada.¹

La crítica sobre la obra de Garro oscila entre dos tendencias: por un lado, prevalece su vida privada, en la que se realiza su personalidad avasallante junto a las disputas matrimoniales con Octavio Paz,² visión que convierte a la vida misma en documento ficticio, con ingredientes de intriga, traición y persecución; por otro lado, se valora su incursión temprana en diversos géneros con un talento tan específico que la ubica como renovadora de las letras hispanoamericanas de mediados de siglo.

Sin duda sus obras tienen una inclinación autobiográfica, más sutil o más directa, que a veces lleva a establecer referencias demasiado exactas. Dos puntos afectan una interpretación desapasionada: el personal, es decir, su infortunada vida matrimonial y el social, la exigua valoración de la mujer en el espacio cultural que da marco a la comprensión de sus relatos. En ese límite problemático deberíamos interpelar a la autora,³ cuyos materiales de ficción pueden partir de sus experiencias, pero claramente

¹ El enfoque de este artículo puede complementarse con nuestro estudio de *Los recuerdos del porvenir* con especial atención a las relaciones entre “la historia oficial, la memoria colectiva y la percepción individual” (Junco y Calabrese, 2022b: 371).

² Para las cuestiones del matrimonio con Octavio Paz puede consultarse a Sandra Messinger Cypess (2012), *Uncivil wars. Elena Garro, Octavio Paz, and the battle for cultural memory*, University of Texas Press, Austin.

³ Señala Karageorgou-Bastea que Garro es la transgresora “por excelencia” en el horizonte de la literatura mexicana, tanto por su experiencia vital como por su vanguardismo artístico, terrenos en los que asume un dominio e ironía que dan base a una poética controvertida y definitivamente original (2009: 130).

las exceden.⁴ Compartimos la afirmación de Rossi cuando señala que “el resultado estético obedece a un concienzudo uso literario de las anécdotas biográficas como material de trabajo” (2014: 516).

La mujer aparece como un ser incognoscible en la literatura de Garro. Y lo desconocido se estigmatiza. Las múltiples imágenes de lo femenino que circulan en sus obras muestran una constante entre la desorientación de las percepciones de los otros y el secreto mundo que ella se reserva:⁵ no es posible limitarla ni contenerla, aunque se la destroce. La clave de su identidad es la razón de su extraña libertad.

A su vez, Garro presenta, entre la forma del cinismo del mundo y la desesperanza de sus personajes, una apertura a la salvación, especialmente activa en la representación de la inocencia del loco y de la ensoñación del condenado; en sus peores momentos, los protagonistas pueden desaparecer y saltarse todas las normas destructivas que les han impuesto. Son seres frágiles en la lógica del poder, pero a su vez capaces de revertir su debilidad y superar al antagonista simplemente porque este nunca podrá acceder a su lejana interioridad. En el horror del mundo real, el sufriente se hace un espacio compasivo para sobrevivir cuanto le sea posible.⁶

Esta escritura profundamente humana, no obstante, ha sido encuadrada como literatura feminista o, con más cautela, femenina; pero, al limitarla con el mote de género, queda lateralizada su validez ante un mundo de intereses y de lectores. Así, Garro resulta simplificada como díscola y combativa, por ende, visceral y tendenciosa. La infinita sucesión de calificaciones contrapuestas que se atribuyen a la protagonista de *Testimonios sobre Mariana* (1981) dan cuenta de ello. Los reportajes en vida y la reconstrucción de los pasos de su exilio, en la historia y en la ficción, privilegian esta perspectiva.

Metodológicamente, feminizar su escritura sería condicionar su alcance; por el contrario, consideramos que sus planteos deben ser

⁴ Para ampliar este punto, es señera la obra de Lucía Melgar y Gabriela Mora (2002), *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

⁵ Creemos junto con Karageorgou-Bastea (2009:140) que en todas la construcciones femeninas hay una constante de ambivalencia que contrapone al sujeto víctima de la historia con el sujeto literario capaz de evadir la miseria de esa determinación.

⁶ Para adentrarse en la naturaleza de la obra: López González, Aralia (ed.) (1988), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto: Primer Coloquio Fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987*. Malagamba Ansótegui, A. y Urrutia, E. México, Colegio de México, pp. 93-111. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn096j.14>

examinados del modo como se encara la literatura de autores masculinos. En ejemplo cercano, cuando abordamos cualquiera de los ensayos de *El laberinto de la soledad* (1950) aceptamos la dimensión filosófica que sostiene los dichos de su autor y la reconocemos como indagación en el perfil antropológico mexicano.⁷

Garro se apropia de tópicos muy específicos —la memoria, la violencia, la imaginación— que van repitiéndose y adquiriendo nivel de símbolos —la piedra, el silencio, el juego—; en esa estrategia estética habla a todos acerca de todos, antropológicamente entendidos. Su obra cuenta la historia universal del pueblo mexicano todas las veces y cada vez, en forma caleidoscópica, según un conjunto de prácticas arraigadas en creencias comunes (Van Dijk, 1999: 22).

Abordamos a continuación la pieza teatral *Los perros* (1965) con intención de superar una lectura histórica puntual y de apuntalar la universalidad del texto en su propuesta mítica; para ello deberemos recorrer, pero también saltar, el valor referencial del delito masculino y de la autoinculpación femenina, encauzando las expectativas del relato en sentido suprahistórico. En un inmediato doble plano, recorreremos el cuadro de una violación admitida por la costumbre, que abusa de la vida pura condenándola a una existencia humillada, en contraste con otro destino cósmico donde se confirma la continuidad de la vida.

El secuestro de mujeres, práctica reconocida en el México de Elena Garro,⁸ se refleja en cauce mítico tanto de la tradición mesoamericana como grecolatina. Si bien mencionamos referencias a la primera, nos centraremos en la segunda en la cual hallamos las analogías fundamentales.

1. LOS PERROS COMO DRAMA RITUAL

En *Los perros* reaparece el núcleo de la poética garriana con especial magnitud: un cuadro estático en el que todos responden a un orden, en donde se entremezclan víctimas y victimarios y cada uno espera su papel

⁷ Al respecto, sirve considerar la interesante hipótesis de Houvenaghel, Eugenia H. (2013), “Un hombre rebelde en el *Laberinto de la soledad*: la recepción del ideario camusiano por Octavio Paz”. *Castilla. Estudios De Literatura*, 4, pp. 406–425. Recuperado a partir de <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/177>

⁸ La dramática actualidad es la constante en los temas planteados por la autora con independencia del período histórico puntual en que se sitúen las producciones narrativas o teatrales (Cabezón Cámara, 2019: 314; Bustamante Bermúdez, 2017: 212).

en el destino con la certeza de que no podrá evitarlo. El acto estético de objetivar esa norma marca el corolario de un ritmo trágico inscripto en lo más arcano de la voluntad. *Los perros* es tragedia en el cabal sentido del término.⁹ Tragedia histórica —como se viene y se seguirá señalando— y tragedia como espectáculo ritual, conmemorativo de acciones que desde fuera del tiempo lo constituyen.

En tanto Garro selecciona constantes socioculturales como problemas sistémicos de dudosa resolución, todas sus obras presentan un escenario semejante. No obstante, encontramos en *Los perros* una concentración de la temática nuclear que obliga a una mirada especialmente detenida. Mediante un movimiento estilístico espiralado, la trama inicia con el final ya escrito fuera del tiempo: nada sucederá que no haya pasado. Esta premisa marca el clima de la obra, afirma lo arbitrario de la costumbre y lo inmutable de las conductas. Después de su lectura, no es suficiente pensar que solo se expone un problema social consolidado y que su denuncia tiene una función pragmática (Schwartz, 1991: 41). Se trata de un núcleo mítico, anterior, que opera desde la conciencia como energía de orientación integrando una dimensión cósmico-religiosa que se impone al albedrío.

La obra expone la acción, histórica o mítica, con pretensión reflexiva. Advierte acerca de la injusticia del destino, sin ofrecer razones aceptables; al drama, en tanto imitación de acciones, refleja las preguntas que la realidad multiplica. En esa operación de denuncia, el horror del texto como el de la realidad, se actualiza una y otra vez, mostrando la endeble noción de dignidad que rige el orden social. Para la autora, la fatalidad del encuadre mítico no es aquiescencia sino verificación: la mujer histórica sigue siendo derrotada por fuerzas que no responden a leyes racionales.

La breve obra teatral de un acto único expone el rapto e inminente ultraje de una niña de doce años, Úrsula, quien repetirá con todo detalle la vida de su humilde madre, Manuela. Tres personajes dan testimonio en el drama mediante un prólogo a cargo de la madre, escenas de la madre y la hija, de la hija y el primo, de la madre y la hija, y un éxodo a cargo de la madre. En el prólogo está implícita la conclusión, corroborando el estatuto

⁹ Se remite a la noción tragedia-teatro garriano, trabajada con amplitud en dos textos recientes: Junco, Ethel y Claudio César Calabrese, (2021), "Realismo trágico en tres piezas de Elena Garro", *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 37,1, pp. 99-111 y Junco, Ethel y Claudio César Calabrese, (2022), "Apropiación de la tragedia griega en la literatura hispanoamericana: el caso Elena Garro", *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 24, pp. 335-356.

trágico que impone que la acción sea, en rigor, rememoración de un acto ejemplar.

En una choza de un pueblo perdido, madre e hija esperan para ir a la fiesta anual a vender tortillas. La madre insiste en que la niña se ponga un vestido nuevo de color rosa para dar buena imagen y así vender suficiente; permanentemente la insta a plancharlo y lucirlo, lo que la niña resiste. Ese día y la oportunidad de la fiesta son únicos para la supervivencia de todo el año. Ella teme salir porque ha recibido insinuaciones de Jerónimo, pero la madre descrece que ese hombre tenga interés en una niña tan pequeña. No obstante, el primo Javier confirma los temores: el tal Jerónimo se ha encaprichado con ella y planea, con ayuda de sus secuaces, secuestrarla y hacerla suya esa noche. Aunque Úrsula le suplica ayuda, Javier sabe que lo matarían si decidiera intervenir; a la niña solo le queda protegerse en la casa cerca de su madre.

Planteada la tragedia, en tanto certeza de situación sin salida, los jóvenes se evaden mientras se hace de noche. En un espacio-tiempo imaginativo, eligen un día en el que podrán ser libres y felices y apuestan a quedarse en él. En adelante, no hay avance en la acción. Las explicaciones del primo se repiten ante la incomprensión de la niña. Finalmente, vuelve la madre, escucha la premonición sobre la hija y ve desplegada su propia historia juvenil; el drama va hacia atrás, con el detalle del secuestro, violación, pérdida y recuperación. La hija escucha con estupor pero sin reacción. En un punto de la rememoración materna —que la abstrae del presente, mientras amasa y apila tortillas automáticamente— la niña es robada y, en su lugar, queda tirado el vestido que debía ponerse. Los perros, que habían soltado para cuidarlas, auguran con su silencio que todo está perdido.

1. 1. Las claves de lectura

Enfocamos aquí la sucesión de secuencias dramáticas con sus elementos clave, centrando la atención en la temporalidad cíclica que suspende las voluntades femeninas. Luego de la descripción, es posible interpretar analógicamente según la forma mítica propuesta.

La acción se desenvuelve dentro de tres clausuras: el interior del país, un pueblo perdido, la humilde choza. Tres espacios que, como en círculos concéntricos, reducen las posibilidades de movimiento; las mujeres no solo están en la tierra, están adentro de ella, sin escapatoria. En

la rutina ancestral de moler y amasar el grano ha llegado el día único en que el tiempo se abre, el día de la fiesta:

Úrsula: No quiero oír el silencio de la fiesta, ni quiero ir a la fiesta.

Manuela: ¿Quieres quedarte afuera de este día? Quieres que sigamos caminando días descoloridos, días en los que solo cae tierra sobre mi cabeza. Tú, mi única hija, quieres quedarte en ellos, dándoles vuelta, como la mosca en la llaga del perro (Garro, 2016: 164).

La madre debe hacer que su hija entre por ese portal, para sacarla de la choza, entendida como condena de la condición. El paso se hará a través del vestido rosa bien planchado que transformará y le dará un lugar respetable a la niña entre el pueblo; a su vez, la salvación de la hija se convertirá en la suya.

Quedan planteados los componentes: la consciencia de un tiempo que avanza hacia su cumplimiento funesto y el traje como máscara, transición a la nueva vida. Sin embargo, hay un giro trágico: el tiempo, que parece huir, comenzará a detenerse y solidificarse —tópico de la autora— haciéndose posible solo la repetición opresiva; el traje, que se presentaba como oportunidad, definirá el límite y se convertirá en la mortaja para su vida de mujer.

Úrsula: ¡No quiero ponerme el vestido rosa!

Manuela: ¿Qué dices? ¿Quieres ir como llaga de perro sarnoso? ¿Para que todos vean el hambre en los vestidos? ¿Quieres otros trescientos sesenta y cinco días de hambre? ¡Plancha tu vestido, perversa! (Garro, 2016:164).

La desesperación de Manuela por salvar a su hija dentro de las circunstancias es inútil; su saber le confirma que el tiempo igualará los ultrajes. El movimiento que la madre ve como oportunidad, la hija lo siente como fin: “Úrsula: ¿Usted nunca ha tenido miedo? ¿A usted nunca la ha acechado un animal?” (Garro, 2016:165). En la percepción de la niña, la acechanza viene desde un espacio inferior, desde los “agujeros” que hacen inseguro el suelo. De abajo de la tierra emergerá el peligro: “Yo tengo miedo. El pueblo está lleno de agujeros, la feria también está llena de agujeros. No quiero ir” (Garro, 2016: 165).

A continuación, cuando la madre confirma las amenazas sobre la hija, apela a la eficacia mágica del lenguaje: callar protege de la desgracia.

Manuela: No lo digas... ¿Por qué habías de tener tú mi misma mala suerte? Dios no permitirá que heredes mis sufrimientos.

Úrsula: No. ¡No lo puede querer!

Manuela: Por eso te decía que no nombraras a Jerónimo. Y por eso te cuento ahora lo que fui, para borrar con mis palabras las tuyas (Garro, 2016: 173).

Se interceptan los planos del lenguaje en forma simétrica: en positivo, la verbalización, como recurso social de protección y, en negativo, la mención eficaz del hecho como una admonición a que se produzca. También el lenguaje fracasa en el diálogo entre los primos ya que no accede a una vía racional y declara una total incapacidad: el destino está echado (“Ya es hombre hecho [Jerónimo], ya trae sus designios formados”, Garro, 2016:167); el diablo lo mueve (“El demonio llamó a Jerónimo y le plantó el capricho en el corazón”, Garro, 2016:168); la irracionalidad es inapelable (“Ninguna palabra sirve para borrar un capricho”, Garro, 2016:167). Los sometidos y los perversos se muestran igualmente miserables; mientras los primos describen los inevitables hechos que sucederán, el secuestrador y sus esbirros se emborrachan para envalentonarse y actuar. Parecen coordinados para un ritual insensato en el que cada uno desempeña un papel, que en el fondo rechaza. En la niña se muestra la tensión entre el destino y la libertad: mientras espera escapar del designio, obedece planchando el vestido según prescripción materna.

En ese punto, el más oscuro, los dos jóvenes imaginan escapar de la determinación, soñando con un día único y personal en el que no serán infelices al modo como está decidido: “Úrsula: [...] no quiero ser como mi mamá” (Garro, 2016: 169). La niña reclama, brevemente, un destino propio en el movimiento pendular del deseo y la resignación; la pérdida de la infancia, paraíso al que no tiene derecho, es otro rasgo de la superposición del tiempo generacional.

El primo Javier se eleva como un narrador omnisciente, mensajero y cómplice del destino, quien se adelanta para allanar una voluntad que reconoce diabólica:

Javier: [...] Y Jerónimo anda encaprichado, le salían vapores de los ojos (Garro, 2016: 167).

Javier: [...] el demonio llamó a Jerónimo y le plantó el capricho en el corazón, y esta noche anda muy cerquita de él (Garro, 2016: 168).

Javier: [...] Los árboles están soltando sus demonios y rodeándose de sombras... (Garro, 2016: 169).

Javier: [...] los demonios bajan al pueblo sin hacer ruido y están rodeando a Jerónimo (Garro, 2016: 171).

Javier anuncia el peligro subordinado a él, sin poder ni querer evitarlo (sabremos inmediatamente que está coludido con Jerónimo y su advertencia, en realidad, solo garantiza que Úrsula permanezca en la casa) y descubre el porvenir de la niña vuelta mujer sin valor. A través de su relato, la palabra se vuelve acción; no prefigura, sino que repite la imagen del acto cumplido generacionalmente:

Úrsula: ¿Jerónimo me quiere arrancar la piel?

Javier: Eso quiere. Dejarte en carne viva para que luego cualquier brisa te lastime, para que dejes tu rastro de sangre por donde pases, para que todos te señalen como la sin piel, la desgraciada, la que no puede acercarse al agua, ni a la lumbre, ni dormir en paz con ningún hombre [...] la mujer apartada, la que avergüenza al hombre, la que carga las piedras y recibe los golpes, la que apaga la lumbre de la cocina con sus lágrimas” (Garro, 2016: 170).

Y justamente, en su visión de conjunto y con tono gnómico, Javier también define al varón: “[...] el hombre que teme a la mujer abunda, es malo y la rompe antes de que sea mujer” (Garro, 2016: 171). Esta expresión podría ser epígrafe de buena parte de las obras de Garro.

La historia de un tiempo absoluto se forma en base a dos instancias, pasado y futuro, que parecen lejanas aunque son simultáneas (Portal, 1977: 223) y están unidas por lo irreversible: memoria de la madre e inminencia de la niña.

Manuela: [...] Nunca te lo dije para que no te dibujaras en lo que yo fui. Pero ahora te lo digo: así estaba yo, tan tiernita como estás ahora [...] cuando Antonio Rosales, el que después fue síndico de Los Lagos, se fijó en mí. “¡Manuela, Manuelita!, ¿quieres saber lo que es un hombre?” (Garro, 2016: 172).

La duplicación se intensifica cuando la madre advierte que Javier ha venido a poner sobre aviso a su hija, al igual que le sucedió a ella; queda claro que el primo no es solo mensajero de la desgracia, sino parte de una cadena solidaria entre pares que actúan quebrando la “ternura” de las jóvenes:

Javier: Pues lárgate ya de aquí. ¿O quieres que Jerónimo te doble el espinazo con la carga de sus pecados? No es hombre bueno, le gusta romper las ramas tiernas y escupir a las rosas (Garro, 2016: 171).

Úrsula: ¿Qué busca en mí Jerónimo...?

Javier: Busca cortarte del mundo (Garro, 2016: 171).

La sospecha inicial, seguida por la revelación, culmina con la repetición del horror. La historia que pretende huir de sí misma en el tiempo imaginario está escrita sobre un tiempo cerrado, subrayado como pesadilla permanente. La lentitud del paso escénico reproduce la sensación vital: no pasa nada, porque nada puede cambiar.

Como se ha dicho, el cierre de la trama es circular y muestra las repeticiones incluso en los detalles; tal el sarape con el que cubrieron a la madre y cubrirán la cabeza de la niña.

Úrsula: Dicen que ya traen los sarapes con que me van a envolver (Garro, 2016: 171).

Manuela: [...] sentí cuando me envolvieron la cabeza en un sarape (Garro, 2016: 173).

Anotaciones escénicas en el cuadro final: Por la puerta de la izquierda entran dos hombres de puntillas. Uno le echa un sarape en la cabeza a la niña y entre los dos la levantan (Garro, 2016: 175).

Así como Javier excede el plano de un personaje más para unirse como narrador de la fatalidad, Manuela también asume esa función como tejedora del destino de Úrsula. La madre le narra la historia ejemplar, con una literalidad casi esquemática. Como señala Eliade (1963: 12), el relato mítico provee modelos de conducta humana y les confiere significado y valor. Manuela despliega ante su hija el inicio del sino femenino como creación y destrucción, padecido en sí misma, próximo a ser sufrido por su descendencia y réplica del misterio de los orígenes. Mientras la madre ruega, de espaldas a la hija, que no se repita su destino, este se va cumpliendo. Tres generaciones se unen en la misma desgracia: en la rememoración, Manuela evoca a su madre, que en el pasado la buscó denodadamente:

Manuela: [...] “A mí me andará buscando mi mamá por el lado de San Ignacio”, me decía yo, mientras mis pies buscaban entre las piedras. “¡No la veré nunca más!” y se me aparecía su voz llamándome entre los árboles. “¡Manuela, Manuela!”

¡Así me halló mi mamá! Siete años duró su búsqueda, pues nadie le daba razón de mi paradero. Cuando me halló estaba muy vieja, con las ropas y los pies rajados de tanto andar. Ni lloramos, nada más nos quedamos mirando, mientras tristes pensamientos se nos iban y venían. ¡Así será la suerte de la mujer, por estas tierras de Dios! (Garro, 2016: 175).

La narración de los sufrimientos de la madre de Manuela buscándola, remeda a Deméter desconsolada buscando a Perséfone. En el final, Manuela, cuya actividad ha sido contar su historia y amasar tortillas de maíz, advierte que la hija ha desaparecido; la indicación escénica señala que avanza hasta donde estaba la niña, recoge el vestido que ha quedado en el suelo y allí deposita las tortillas listas. El gesto es claro: el grano ha cumplido el ciclo y se entrega como ofrenda.

La única novedad es la autocontemplación de la pena: los secuestradores han robado a la niña dejando el vestido en su lugar, como la vieja piel. Los perros se aprecian como metonimia de la fatalidad: dos perros cuidaron de la Manuela niña, dos cuidan de Úrsula, todos morirán a machetazos. Se observa el símil del machete, herramienta para cortar cañas, con el miembro viril. Animales y mujeres se unen en la misma mutilación que los deja en silencio. La obra termina en soliloquio:

Manuela: ¡Qué silencios, qué silencios están los perros de mi casa! Dios permita que no les mocharan las patas... ¡Qué silencios están los perros de mi casa! (Garro, 2016: 175).

2. EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN: PLANO HISTÓRICO O PLANO MÍTICO

De acuerdo con el enfoque acentuado, el sentido cobra forma distinta: históricamente es escándalo, míticamente es sacrificio. Optamos por esta segunda posibilidad porque, primeramente, no es la habitual en las lecturas de Garro y porque, además, responde mejor a la autodefinición de la autora como escritora no feminista.¹⁰ Esto no quiere decir que no estuviera a favor de la justicia y de la dignidad de la mujer, como bien muestra su accionar

¹⁰ Para las definiciones de Elena Garro frente al feminismo: Melgar, Lucía (2016) “Una mirada feminista”. El Universal. 10 de diciembre. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/una-mirada-feminista/> Es importante distinguir que la autora se anticipa de una forma muy consciente a todo el espectro de temas que abarcan la injusticia social.

y sus compromisos con los colectivos desamparados, sino que fundamenta el padecimiento femenino en un punto anterior al histórico, no en la mera sujeción impuesta por la violencia estructural, sino en un saber arcano, que se identifica con el lugar arquetípico que lo femenino ocupa en las culturas. Sin duda, bajo este segundo aspecto, la mujer guarda razones que permanecen ocultas al antagonista.

Repitamos el marco histórico: hay un varón que se impone y maltrata, no hay valor reconocido en la mujer, ni medios para la autonomía femenina; el único sentimiento es el miedo; nadie puede sobreponerse y la sumisión se confirma como forma indigna de sobrevivir. La niña maltratada queda muerta en vida; el mundo no muestra ninguna solidaridad. La libertad es imaginaria: hacia el interior del relato, zona escondida en donde la escritura actúa expansivamente, se da un margen para la identidad femenina. Como señala Ibsen (1999: 93), la transgresión está en el acto de escribir y la autora define su campo de emancipación. Es el momento programático, de declaración de principios; es claro pero efímero, ya que desaparece en la contundencia de la acción masculina. El tratamiento transgresor del problema no consiste en reiterar lo obvio, en gritar con más fuerza o mostrar con ejemplos más eficaces las aberraciones, sino en la advertencia interpretativa: si en la lógica mítica no hay salida porque se satisface un rito ineludible de sacrificio, ¿será igual en la historia?

Hacia el exterior del relato, se cumple la función social del discurso estético en su dimensión trágico-política y Garro resuelve el procedimiento de evasión que en otras obras queda difuso;¹¹ el desenlace de *Los perros* confirma la impronta de la realidad. Sin embargo, es justamente en el procedimiento de evasión donde se puede hallar la unidad de tiempo histórico y tiempo mítico. El recurso a la fantasía, suspensión momentánea de la realidad, no solo expone el deseo de fuga como consuelo del horror actual, sino la apertura a otro tiempo eterno más allá de lo imposible; este no corresponde a la experiencia individual sino a la memoria de un conocimiento ancestral que adviene a la conciencia. Entonces, la evasión ya no es tal sino su opuesto: anuncio de otro porvenir por encima de la predeterminación temporal.

¹¹ Señala Balderston que la oscilación entre realidad y fantasía en *Los Recuerdos del porvenir* no se resuelve (1989: 429).

2. 1. El recurso mítico

Como elemento inalterable de lo inconsciente, “el arquetipo permanece a través de los milenios y cada vez exige otra interpretación” (Jung, Kerényi, 2004: 125). El recurso al modelo mitológico no pretende instalarse en un estado que ha sido ejemplar, sino en el intento de afinar el sentido de la realidad actual con su perspectiva. Comprender en qué se fundamenta el hecho que está sucediendo —y que carece de lógica aparente— es suficiente motivación para indagar en el fundamento mítico.

El escritor, en tanto narrador de mitos para las distintas épocas, tiene en común desestimar el azar de los hechos y de los comportamientos, admitiendo materiales originarios, nada banales y potencialmente renovables; así, períodos, culturas, autores y estilos parten de una identificación local y particular de tópicos que refieren estados esenciales del ser.

En la recurrencia a esos temas que delinear poéticas muy claras —porque insisten en su representación por encima de géneros y experimentos estilísticos— el autor configura sus símbolos estéticos identitarios. De ese modo, vemos cómo Garro vuelve sobre un tópico arcano, el de la doncella divina, en busca de interpelar uno de los puntos de la realidad que más la escandaliza.

2. 2. El mito mesoamericano

Enumeramos algunas consonancias muy claras con el mito mesoamericano, sin enfocarnos en su análisis;¹² como se indicó en la introducción, nuestro enfoque se realiza en relación directa con el relato griego.

En este espacio mitológico se privilegia la entidad femenina de la tierra y su potencia materna; en la tierra nacemos, nos sustentamos y nos reencontramos al morir. La tierra es un ser nutricio, como la madre, con sus cualidades y su sabiduría; volvemos a ella cuando necesitamos

¹² Consideramos referencia fundamental para este enfoque: Carrasco, David (1999), *City of sacrifice: the Aztec empire and the role of violence in civilization*, Boston, Beacon Press, así como León-Portilla, Miguel (1992), *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

recuperar nuestra fuente, cuando necesitamos volver a nacer. A su vez, la tierra-madre exige reverencia para garantizar la regeneración.

Los mexicas veneraron a varias divinidades agrícolas; Chicomecóatl, Cintéotl y Xilonen cuentan entre las principales y guardan relación estrecha, pues cumplen funciones complementarias en referencia al ciclo del maíz. A su alrededor, se organizan cultos cuya función es promover el crecimiento, la renovación y la prosperidad de las cosechas. Como es bien sabido, el maíz era central en el culto y en la alimentación (López Arenas, 2006: 45). En particular analogía con la protagonista de *Los perros*, la diosa Xilonen está asociada a una fase inicial en el desarrollo del maíz, la mazorca en crecimiento; en su fiesta se sacrificaba una niña de doce años y luego se comía el maíz tierno.

Al sacrificar a Xilonen, a través de sus jóvenes representantes, se realizaba la ofrenda de las primicias; los pasos del ritual eran la decapitación y el desollamiento. La decapitación corresponde a la separación de la mazorca de la planta madre, emulando el desprendimiento del fruto; luego se desollaba a la víctima como simulación del deshojamiento del maíz. Con este acto, la tierra que ha cumplido su proceso está en condiciones de recomenzar el ciclo. Todo el movimiento procuraba mantener la fertilidad cósmica, satisfaciendo a los dioses y garantizando la alimentación. En ese punto se podía comer la semilla.

La función del sacrificio es lograr la unión con la divinidad; en particular, dentro de la cosmovisión mesoamericana, los dioses necesitan de los sacrificios de los humanos para su supervivencia porque, si bien se regeneran, también son mortales como los hombres. Para propiciar su renacimiento —y devolver buenas cosechas— requieren de los rituales vivificadores en los que, además, sus víctimas resultaban purificadas para la otra vida (Olivier, 2010: 31).

En las secuencias del rapto de *Los perros*, especialmente en la rememoración de Manuela, se cumplen las instancias del sacrificio: el cubrimiento de la víctima con un sarape como preparación para el rito, la separación de la madre como la ruptura con la planta original, el abandono del vestido rosa como la cubierta del maíz deshojado y el despojamiento de la doncelez como el consumo de la semilla tierna.

2. 3. El mito griego

La autora expone semejanzas arquetípicas con el rapto de Perséfone por Hades y la búsqueda y clamor de su madre por recuperarla. Ambas son

diosas lunares y tienen la custodia del grano que se guarda en el corazón de la tierra.

Los griegos elaboran una idea de destino femenino expresada en la imagen del brote o yema que recibe el nombre genérico de Core, “doncella divina” (Jung, Kerényi, 2004: 133). La cualidad especial de Core es su fuerza de condensación y desarrollo; el ritmo de contención y expansión a partir de un núcleo potencial es símil de todo proceso vital. La representación de una yema o botón vegetal que contiene la rama, la hoja, la flor, refiere al potencial que la virgen aún no ha dado. Esta atribución permite conjeturar el magnífico poder del principio divino, su alcance en el ordenamiento universal y su presencia en cada movimiento que busque garantizar la continuidad de la vida.

Recordemos que Perséfone también es nombrada como Core, término que refiere a la doncella, a la mujer núbil; su culto se celebraba en los misterios de Eleusis, probablemente desde la Edad de Bronce tardía (Ruether, 2005: 68) y evocaba la continuidad de vida-muerte-vida. El Himno a Deméter, dentro del corpus homérico,¹³ que narra la separación, búsqueda y reencuentro de madre e hija, ejemplifica ese proceso.

Brevemente, recordamos el contenido (Homero, 1978: 63- 83). En un jardín próximo a Eleusis, Perséfone pasea junto con otras jóvenes; se detiene ante una flor enorme, un narciso que la subyuga, y al intentar tomarlo, la tierra se abre bajo sus pies y es llevada a lo profundo en un extraño carruaje. La diosa grita pidiendo auxilio a su padre Zeus; su clamor es escuchado por Hécate y por el Sol. La madre, Deméter, al advertir la pérdida, emprende una búsqueda desesperada; pregunta a los dioses, pero no le responden. Iracunda, opta por mutar su forma: se transforma en una anciana campesina que busca por los caminos iluminándose con una antorcha, sin probar alimento ni agua. Finalmente llega a Eleusis, donde se topa con las hijas del rey Celeo; en su palacio requieren una nodriza para criar al último hijo de los reyes, el heredero Demofonte.

La diosa se ocupa de criar a Demofonte, que con su atención crece fuerte y sano; con la intención de hacerlo inmortal, escondida de los padres, lo expone al fuego para purificarlo; pero la reina Metanira sospecha algo extraño y decide espiar a la nodriza, sorprendiéndola e interrumpiendo el momento del ritual. Deméter se indigna por la

¹³ Los Himnos homéricos son un conjunto épico-lírico que agrupa textos desde el siglo VIII a. C. al siglo VIII de nuestra era; el Himno a Deméter conecta la tradición homérica con la instauración de los cultos de Eleusis (Richardson, 1974: 56).

ignorancia de los humanos, que impide reconocer lo mejor para sus vidas. Mientras la diosa expresa su enojo, crece en tamaño y en luminosidad, manifestándose en toda su plenitud. Antes de perderse en el cielo, ordena que le sea construido un templo para recordar su estancia en el palacio; allí elegirá a un mediador para enseñarle los misterios relacionados con su culto.

Tras dejar a los hombres, interroga a Hécate, quien le dice que el Sol conoce lo sucedido: Hades, hermano de Zeus, ha raptado a su hija y la ha convertido en su esposa en el reino inferior. Deméter va al Olimpo a reclamar la libertad de la joven y, para ser atendida, le muestra a Zeus lo que ha hecho su tristeza: ha extendido la desolación y causado la suspensión de la vida vegetal y animal. Si la tierra no tiene fuerza, todas las especies y luego el hombre, desaparecerían y así Zeus no tendría quién lo honrara. El padre de los dioses, convencido, exhorta a Hades a través de Hermes para devolver a la joven. Pero, el esposo ha tomado sus recaudos, obligando a Perséfone a comer el fruto infernal, una semilla de granada; según la ley del inframundo, nadie que probara sus alimentos podía regresar al mundo de los vivos. Como Perséfone apenas ha comido, se pacta una división del tiempo en estructura tripartita, permaneciendo una tercera parte del año con Hades y dos terceras partes con Deméter. Con su retorno, la vida emana de la tierra en todas sus formas. Según la estancia de Perséfone en cada dimensión del mundo, el ánimo de Deméter, y con él el ciclo vital de la tierra, se apaga o florece.

En la Grecia histórica, los rituales de Eleusis constituyen una expresión fundamental de la creencia en la pervivencia del alma; en tanto la religión olímpica no da cuenta de un mundo deseable más allá de este, la necesidad de trascendencia en época arcaica y clásica queda asumida por el orfismo y por las ceremonias de iniciación que marcan la preparación del aspirante para la continuidad en la otra vida. Los pasos de la ceremonia, hasta donde nos es dado saber,¹⁴ dan cuenta de las etapas necesarias para alcanzar la aptitud que dispone a la resurrección; en las secuencias de *Los perros* se pueden encontrar reflejados dichos pasos: separación del mundo de la luz, descenso al espacio inferior, despojamiento y transformación, espera en soledad.

¹⁴ Para Misterios de Eleusis es interesante el análisis de Páez Casadiegos, Yidy (2007), "Deméter-Perséfone. Etiología y epifanía en los misterios de Eleusis". *A Parte Rei: revista de filosofía*, 53, 1-17. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/paez53.pdf>.

Las diosas madre e hija, Démeter y Perséfone, se mezclan en una figura unitaria de intercambio cíclico. Ambas mudan como fuerzas naturales, a través de la simbolización de los estados del cereal. Si bien las fiestas eleusinas tenían participantes de ambos géneros, el centro del ritual aportaba una confirmación a la conciencia femenina, que se unía al pasado y se proyectaba al futuro a través del ciclo de la vida. El ritual indica que lo que parece morir en realidad se convierte; la mujer, transformada en el proceso, se fortalece como entidad cósmica.

La relación vida-muerte está asociada a la virginidad y al significado del matrimonio. Las diosas vírgenes tienen un gran prestigio en la mitología griega; de hecho, en el coro olímpico no hay gran influencia de diosas madres —por ejemplo, Hera— y sí en su lugar prevalecen diosas vírgenes —Atenea o Ártemis—¹⁵ que destacan por la afirmación de su independencia. La virginidad de estas diosas afirma la permanencia de una fuerza espiritual pura, que no requiere de una unión complementaria con el principio masculino. Tales diosas son una totalidad; mucho más que independencia sexual, las diosas vírgenes condensan un poder que intimida, porque desafía el equilibrio cósmico de los opuestos. Esa autosuficiencia es interrumpida, según el relato mítico, por la intervención del principio masculino que no puede participar del ciclo vital sino a través del femenino. El principio ajeno es admirado, porque no se posee, y temido, porque no se conoce; tanto en el mito como en la pieza de Elena Garro, podemos reconocer el estado cósmico de dos contrarios que se temen y se atraen, cuyo estado primitivo naturaliza una unión violenta.

El despellejamiento, confirmado en el sacrificio azteca (Callan, 1980: 234) cercena el principio femenino en función de su contrario; lo masculino toma sus energías al entrar en posesión, al tiempo que puede fecundar, es decir, lograr el paso de su vida a otra. En los rituales de Eleusis los varones participantes no evocaban las potencias de Hades —las del robo— sino las de Deméter, es decir, las que sostienen la continuidad vital. Psicológicamente, lo masculino se expande al aceptar su principio femenino.

La mujer que ha perdido la virginidad habita la frontera de la muerte; convertirse forzosamente en esposa equivale a estar obligada a vivir con y en el Hades. En el mito, el dios la ha llevado a su territorio, impidiéndole contacto con su casa de origen; es raptor, hombre que oscurece y limita

¹⁵ Amplían el tema especialmente los capítulos VII y VIII de Kerényi, Karl (1999), *Los dioses de los griegos*, Caracas, Monte Ávila.

(Hades da de comer a Perséfone la granada que la obliga a regresar); el rapto es un viaje sin retorno completo. En la pieza de Garro, se asimila la vida a la doncella: su pérdida es la salida de la sociedad oficial.

En Perséfone —como en Úrsula— la independencia sexual se confirma en el doble movimiento de retorno a la sede materna y de rechazo a la sede matrimonial: ninguna de las hijas quiere separarse de su madre, con quien halla una natural completitud, y ambas rechazan el contacto con el varón que se ha ungido como esposo contra su voluntad. El reclamo de unidad original confirma el orden correcto y lo expresa a través del regalo a los hombres: mientras Perséfone habita con su madre, hay cosechas sobre la tierra; al contrario, mientras permanece con Hades, no hay frutos.

Las analogías con las partes conocidas de los misterios eleusinos son claras y sucesivas en la pieza teatral:

- La secuencia de maternidades que evoca la tríada femenina Rea, Démeter, Perséfone (madre de Manuela, que muere por buscarla, Manuela y Úrsula).
 - El ámbito del ritual (el silencio y la noche de la casa y del pueblo).
 - La apertura del mundo inferior (la soledad del entorno, los agujeros que se abren en la tierra).
 - El día de fiesta (San Miguel, a fines de septiembre; los misterios eleusinos en octubre).
 - La cabeza velada durante el ritual (el sarape cubre la cabeza de la víctima).
 - El secuestro por parte del dios Hades (Jerónimo descrito visual y anímicamente como un endemoniado).
 - El desollamiento de la víctima (violación-vestido como despojo).
 - El estupor final (no sabemos qué ha visto el iniciado, no sabemos qué ha visto Manuela).

En el rito se conjugan dos fuerzas procedentes de órdenes diferentes pero que deben complementar; en principio, lo femenino aparece como misterio lunar al entendimiento solar masculino; el varón teme a la mujer, como dice gnómicamente el primo Javier, en tanto ella es dueña de la fuerza vital. El mito griego —como el mesoamericano— representa narrativamente las fases de la fertilidad en la vida del grano que guarda los secretos de la tierra; el varón es ajeno a esa transformación y aspira a integrarse en el proceso, que marca la continuidad del universo. Pero como

incremento significativo, el mito griego propone la revisión de este orden cósmico en continuidad con otra vida, cuya definición es propiamente incierta pero indispensable a la conciencia; ahí la función de Eleusis en la metamorfosis del grano-humano en semilla que pervive gracias a su realidad no material y se potencia en la transformación (Eliade, 1978: 313).

Úrsula es la doncella divina. Como Perséfone o Xilonen, Úrsula es materia prima de las vírgenes que fueron y serán trituradas en el ciclo de la fecundidad (Fernández Díaz-Cabal, 2019); en sus imágenes se pueden identificar y luego interiorizar aspectos de nuestra esencia cuyo reconocimiento puede o al menos debería— ser aclaratorio; por eso, básicamente, leemos historias.

CONCLUSIONES

Al servirse de un mito originario, la autora ilumina un acontecimiento vital.

Gracias al nexo realidad-fantasia, podemos considerar el espacio mítico y corroborar las equivalencias de las fragmentarias historias humanas con los grandes paradigmas. Nos volveremos a encontrar con códigos de poder, con contraposición de órdenes duales, con voluntades descentradas. Separación, rapto, búsqueda y una dimensión de renacimiento acoplada a los ciclos naturales, la relación madre-hija que se distingue para unirse, los días señalados en los cuales se repiten actos, y una nostalgia de libertad que queda como único indicio vital.

Lo femenino es portador de una fuerza independiente en la que el varón quiere integrarse. Sin duda se produce el triunfo de la violencia (rapto) y de la posesión (despellejamiento) que sume a la mujer en la voluntad del varón para toda la vida; pero, como a su vez la mujer es lo desconocido y produce temor, se la diviniza y se la distancia. Lo real femenino queda afuera, dueño de sus energías.

Finalmente en la distribución de cargas aparece la pregunta por un castigo que se presenta sin culpa; quedan sin responder las causas de los agentes del mal, a menos que se unifiquen en las dos formas de lo insondable: la lejanía de lo sobrenatural o las oscuridades del deseo. El mal es, en cualquier caso, ajeno y superior al ejecutor, por ende, es aceptado y afectará a todos. En correlato, aunque hay dimensión sobrenatural implícita, no hay presencias protectoras: lo divino es impersonal e inexorable al modo de una Moira que va cortando sin reparar. La vida individual se adentra en una misión cósmica en cuyo encadenamiento se

pierde la identidad. De hecho, la pretensión de individualidad se castiga como muestran los protagonistas, con melancolía y sufrimiento.

La pieza de *Los perros* opera como reactualización de la ceremonia del sacrificio femenino, con la recreación de sus divinidades oscuras y sus ofrendas inocentes. Esta obra, cuya inspiración secundaria se basa en una cuestionable práctica popular, refiere a un hecho absoluto que identifica y clasifica la mitología: la necesidad que impera en el ciclo de la vida. En el relato resulta impensable que Manuela o Úrsula elijan su destino, porque así lo plantea el modelo arquetípico: la vida surge de la muerte y vuelve a ella; la primavera sigue al invierno y se oculta en él; la cosecha en la superficie sigue a la siembra en lo profundo de la tierra; a la luz del mediodía y del verano, los hombres comen los frutos tiernos.

Desde esta perspectiva, en la multiplicidad del tiempo se cumple un diseño mítico único que el ritual evoca y, en este caso, la literatura reactualiza, exponiendo todas las contradicciones y demandas que produce el choque con la historia.

BIBLIOGRAFÍA

Balderston, Daniel (1989), "The new historical novel: History and fantasy in *Los recuerdos del porvenir*", *BHS*, 66, pp. 41-46.

Bustamante Bermúdez, Gerardo (2017), "Benito Fernández de Elena Garro: una mirada crítica sobre la historia mexicana", *Valenciana*, 20, pp. 193-214.

Cabezón Cámara, Gabriela (2019), "Un día latinoamericano" en Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, México, Alfaguara, pp. 313-318.

Callan, Richard (1980), "El misterio femenino en *Los perros* de Elena Garro", *Revista Iberoamericana*, XLVI, 110-111, pp. 231-235. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1980.3451>.

Carrasco, David (1999), *City of sacrifice: the Aztec empire and the role of violence in civilization*, Boston, Beacon Press.

Eliade, Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

- Eliade, Mircea (1978), *Historia de las creencias y las ideas religiosas. I. De la prehistoria a los Misterios de Eleusis*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Fernández Díaz-Cabal, Natalia (2019), *Perséfone se encuentra a la Manada. El trasluz de la violación*. Madrid, Akal.
- Garro, Elena (2016), *Teatro completo*. Prólogo de Jesús Garro Velázquez, Guillermo Schmidhuber de la Mora; ed. y nota editorial de Álvaro Álvarez Delgado, México, Fondo de Cultura Económica.
- Homero (1978), *Himnos Homéricos*, Trad. Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos.
- Houvenaghel, Eugenia H. (2013), “Un hombre rebelde en el Laberinto de la soledad: la recepción del ideario camusiano por Octavio Paz”. *Castilla. Estudios De Literatura*, 4, pp. 406–425. Recuperado a partir de <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/177> (28-4-2022).
- Ibsen, Kristine (1999), “Self-representation, silence, and the discourse of madness in *Testimonios sobre Mariana*”, *Confluencia*, Greeley, 2, pp. 93-104.
- Karageorgou-Bastea, Christina (2009), “Fiesta y memoria en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”, *Itinerarios*, 10: 135-147.
- Kerényi, Karl (1999), *Los dioses de los griegos*, Caracas, Monte Ávila.
- Junco, Ethel y Claudio César Calabrese (2021), "Realismo trágico en tres piezas de Elena Garro", *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 37,1, pp. 99-111.
- Junco, Ethel y Claudio César Calabrese (2022a), "Apropiación de la tragedia griega en la literatura hispanoamericana: el caso Elena Garro", *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 24, pp. 335-356.

- Junco, Ethel y Claudio César Calabrese (2022b), "El fondo de la memoria: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro", *Revista chilena de literatura*, 105, pp. 369-394.
- Jung, Carl y Karl Kerényi (2004), *Introducción a la esencia de la mitología*, Trad. de Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Ed. Siruela, Madrid.
- León-Portilla, Miguel (1992), *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Arenas, Gabino (2006), "Deidades de la fertilidad en el panteón mexica", *Estudios Mesoamericanos*, 7, pp. 45-52.
- López González, Aralia (ed.) (1988), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto: Primer Coloquio Fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987*. Malagamba Ansótegui, A. y Urrutia, E. México, Colegio de México, 93-111. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn096j.14> (28-4-2022).
- Melgar, Lucía y Gabriela Mora (2002), *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Melgar, Lucía (2016), "Una mirada feminista". *El Universal*. 10 de diciembre. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/una-mirada-feminista/>
- Messinger Cypess, Sandra (2012), *Uncivil wars. Elena Garro, Octavio Paz, and the battle for cultural memory*, University of Texas Press, Austin.
- Olivier, Guilhem (2010), "Sacrificio humano, mito y poder entre los mexicas", *Letras Libres*, XII, 133, pp. 30- 36.
- Páez Casadiegos, Yidy (2007), "Deméter-Perséfone. Etiología y epifanía en los misterios de Eleusis". *A Parte Rei: revista de filosofía*, 53, 1-17. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/paez53.pdf> (28-4-2022).

- Portal, Marta (1977), “Elena Garro”, en *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*, Madrid, Cultura Hispánica, pp. 92-93.
- Richardson, Nicholas J. (1974), *The Homeric hymn to Demeter*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Rossi, María Julia (2014), “Una poética de la incertidumbre: procedimientos erosivos en tres obras de Elena Garro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 62, 2, pp. 515-535. Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/24725871> (28-4-2022).
- Ruether Rosemary (2005), *Goddess and the divine feminine: a western religion history*, University of California Press.
- Sánchez Prado, Ignacio (2006), “La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: *El libro vacío* y *Los recuerdos del porvenir*”. *Revista de la crítica literaria latinoamericana*, 63-64, pp. 149-167.
- Schwartz, Jorge (1991), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Van Dijk, Teun (1999), *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.