Munuza is killed, and Hormesinda is rescued. By sparing her, Moratín and Jovellanos have rewarded her for putting duty before love.

12. José Cadalso and José Zorrilla also wrote tragedies about the same characters; both works are titled *Sancho García*. In Cadalso's play, Almanzor—portrayed as a negative, ambitious man—prevails upon the Countess to murder her son. Cadalso punishes her by forcing her to drink the poison that she had prepared for her son.

•WORKS CITED

Ackerlind, Sheila R. *Patterns of Conflict: The Individual and Society in Spanish Literature to 1700*. NY: Peter Lang, 1989.

Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas, and Iris M. Zavala. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. 2. Madrid: Castalia, 1979.

Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Ed. Joaquín Arce. 14th ed. Madrid: Cátedra, 1992.

Cienfuegos, Nicasio Alvarez de. *La condesa de Castilla. Teatro*. Barcelona, 1836. 7-74.

Domínguez Ortiz, Antonio. *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*. Barcelona: Ariel, 1976.

Feijóo, Fray Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*. Ed. Agustín Millares Carlo. Vol. I. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

Iriarte, Tomás de. *El señorito mimado. La señorita malcriada*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Castalia, 1978.

Jovellanos, Gaspar Melchor de. *El delincuente honrado*. BAE. Vol. 46. 77-100.

"Macario" de Juan Rulfo y el espacio de un monólogo

Gustavo Fares
Lynchburg College

Diversos análisis de la obra de Juan Rulfo destacan que la misma se nutre de dos corrientes, una telúrica, otra cosmopolita. Por un lado *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* tienen a sus espaldas la novela de la Revolución, el costumbrismo y el indigenismo. Por otro, la obra de Rulfo se incorpora al movimiento de la "nueva novela" de las décadas de los cuarenta y cincuenta en México y América Latina, que posteriormente da origen al "boom" de las letras del continente. Así, es posible examinar la obra rulfiana de dos maneras; en primer término como una de las cumbres del regionalismo, en la medida que trata temas ya presentes en las obras de la novela de la Revolución relacionados con el ámbito agrario mexicano. En segundo término debe tenerse en cuenta que la narrativa mexicana de los años cuarenta y cincuenta se diferencia de la producida a partir de los años inmediatamente posteriores a la Revolución en tanto las innovaciones que proponen son demasiado radicales para hacerlas pertenecer a la novela regionalista. Dos son los rasgos destacables de esta nueva novela en la que se enmarca la obra de Rulfo: por un lado la toma de conciencia del discurso regionalista y de su relación con la antropología tal como se desarrolla a partir de la Primera Guerra. Por otro lado, esta toma de conciencia conlleva un cuestionamiento del medio expresivo que la narrativa utiliza, el lenguaje.

El lenguaje en Rulfo tiene un papel sumamente importante, ya que es una de las instancias en las que la "mexicanidad" de su literatura se universaliza al mismo tiempo, y en razón de que, se hace más local. El lenguaje por él creado hace posible una presentación subjetiva de la realidad mediante el uso de técnicas que enfatizan la subjetividad, la fijación del punto de vista, y el uso del monólogo interior. Tal es el caso del relato "Macario" del volumen *El llano en llamas* (1953).

"Macario" apareció por primera vez en noviembre de 1945 en el número 6 de la revista *Pan* y fue posteriormente incorporado a *El llano en llamas*. El relato es un buen ejemplo de temas tradicionales tratados mediante formas narrativas novedosas. En este cuento Rulfo propone la percepción de la realidad a través de la subjetividad del hablante, forzando al lector a

participar en el mundo que Macario crea a través de su hablar. El cuento consiste básicamente en el monólogo continuo de un niño-adolescente, deficiente mental, a la espera que las ranas aparezcan por la cloaca del jardín en la casa de su madrina. Digo niño-adolescente porque no queda clara su edad en el relato. Su búsqueda de satisfacción erótica cuando bebe la leche de su nodriza Felipa, señala que puede ser mayor de lo que su manera de hablar sugeriría. Podría pensarse que Macario está estancado en un estadio edípico extendido, de modo que aún cuando su edad física sea mayor, su desarrollo mental sería el de un niño. Este punto es importante en tanto la percepción de la realidad del hablante es la única presente en el relato y condiciona el mundo que describe. Es también difícil saber a quién se dirige el narrador, ya que el monólogo no lo identifica. El narratario debe ser distinto de aquél y del lector y debe estar en el mismo nivel narrativo que el hablante. No hay indicaciones que señalen a este interlocutor, como no sea la descripción que hace Macario de los pechos de Felipa, involucrando la participación de su interlocutor, a quien es posible identificar como un observador masculino. La impresión de Macario de los pechos de su nodriza es semejante a la que el narratario puede tener, cuando dice:

> Ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde *tenemos* solamente las costillas, y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos... aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua . . . . (*Toda la obra* 62-63. Mi énfasis)

Tomando en cuenta los puntos de vista de la voz y de la mirada, Terry Peavler clasifica los cuentos de Rulfo en múltiples o fijos. Las narraciones múltiples presentan los puntos de vista de más de un personaje acerca de un hecho o situación. Los cuentos fijos se restringen a la perspectiva de un solo personaje que provee el punto de vista y que cuenta una historia ("Perspectiva" 846). En este sentido "Macario" es un cuento con un punto de vista fijo tanto en la voz como en la mirada. Su punto de vista auditivo y visual es el único registro disponible para que el lector sepa qué pasa. No existe una manera objetiva de examinar la verdad de sus palabras; no se sabe si las personas, las descripciones, o aún las frases, son lo que ellas dicen ser. Lo que otros personajes afirman parece ser más confiable que lo que dice el narrador, pero sólo se conoce a través de su voz lo cual vuelve a ponerlos en duda. Por ejemplo, se tiene la impresión de que Macario ha tratado de matar a una mujer y de que debe ser maniatado para poder salir a la calle. Para él esto es una mentira, o un olvido: "Un día *inventaron* que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por nomás. *Yo no me acuerdo*" (62. Mi énfasis). De modo que las palabras de los otros, que parecen contar la verdadera historia, hacen que se tenga aún menos fé en el narrador. Es que en el relato no existe una mediación que establezca quién dice "la verdad." La instancia autorial que provee a la palabra con autoridad ha desaparecido, o al menos finge hacerlo. Afirma Rulfo al respecto:

> Una de las cosas más difíciles que me ha costado hacer, precisamente, es la eliminación del autor, eliminarme a mí mismo. Yo dejo que aquellos personajes funcionen por sí y no con mi inclusión, porque, entonces entro en la divagación del ensayo, en la elucubración; llega uno a meter sus propias ideas, se siente filósofo, en fin .... (*Toda la obra* 384)

Al estar ausente la mediación del autor, la fijación del punto de vista y del monólogo sitúa al personaje en la subjetividad que domina completamente el cuento. La misma lleva la lengua a una extrema tensión que recalca la falta de importancia que el mundo exterior tiene para el hablante (Griffin 124).

Propongo que el monólogo, vehículo de la subjetividad, se desarrolla principalmente en el espacio, elemento que domina el discurso. El paso del tiempo es importante solamente en la medida que hace posible la extensión del monólogo y, por ende, la existencia del relato. El lenguaje es lineal, de modo que en este aspecto el tiempo permite que el texto tome forma, exista. No obstante, el tiempo aparece para Macario casi como irrelevante en la medida que él quiere pasar el tiempo, para lo cual habla ininterrumpidamente, no para comunicarse, sino para crear una pantalla que cubra sus miedos. Sus palabras, si algo develan, es la ausencia de cambio; solamente le sirven al narrador para ocultar o distraer, más que para informar o conocer. Así, cuando se asusta de sus propios pensamientos acerca de la condena de su alma en el infierno, dice: "Mejor seguiré platicando ...." (66-67). Su habla está vacía de contenido y constantemente refiere a una ausencia parental, aún cuando parece apuntar a otras cosas. En este punto Steve Boldy afirma que "Discrete objects become rootless signifiers which turn everything into a phantasm of the mother" ("Authority" 402). La figura de la madre aparece desplazada, diferida, en la madrina primero, en Felipa después, quien, a pesar de ser la que está más alejada en cuanto al vínculo de parentesco del niño, le da (o le dió) el cariño materno que la madrina no le ofrece. Estas dos figuras femeninas son malos sustitutos de la madre ausente, a quien el hablante se refiere como habitando en el purgatorio (66). Digo malos sustitutos porque

la beata madrina maltrata al niño, mientras que Felipa ya no le da la leche de sus senos. En su búsqueda de la figura materna, que es a la vez un ocultamiento, las palabras de Macario son arrojadas sin una unidad temática lógica, constantemente reflejando la distancia que separan la "realidad" de su mundo del universo del lector. El constante hablar crea un locus narrativo que funciona como un lugar vacío que espera ser llenado de palabras y que enmarca los espacios del relato, en los cuales prima una dialéctica de exterioridad-interioridad, característica de un espacio bidimensional. Esta dialéctica confirma la impresión de subdesarrollo intelectual del hablante, de su fijación en un estadio edípico extendido, y de sus problemas para relacionarse con la figura materna y con el mundo. La dialéctica de bidimensionalidad es propia de un infante y resulta ser de menor complejidad que la que desarrolla una persona al madurar. La bidimensionalidad y la tridimensionalidad corresponden respectivamente a estas etapas evolutivas diferentes, y hablan de las vicisitudes de los lazos entre la madre y el niño. Desde el punto de vista de las imágenes de cuerpo, designan dos momentos, dos grados de diferenciación respecto al cuerpo materno. Tres fases evolutivas caracterizan la percepción del espacio en la transición dialéctica del principio del placer al principio de realidad. La primera es la postulada por Freud, en la que niño y madre forman una unidad en donde la satisfacción de las necesidades del lactante son suficientes para su existencia (Alí 53). En esta etapa lo imaginario se confunde con lo real en los niveles consciente e inconsciente. En un segundo momento la frustración de lo real se instala en la unidad anterior e irrumpe en ella, poco a poco, el principio de realidad que, a nivel consciente, se coloca en el plano opuesto a lo imaginario. En esta etapa, sin embargo, a nivel inconsciente existe una tercera fase en la que lo imaginario prima. Prevalece en ella la bidimensionalidad del espacio imaginario que señala un estadio primitivo en el desarrollo del cuerpo, sin corresponderse al espacio real de la percepción madura. La tercera dimensión está ausente y el espacio se reduce a un plano sujeto a relaciones de inclusión recíproca. Contenido y continente encajan uno dentro del otro de maneras intercambiables. En este espacio imaginario, que acepta relaciones de inclusión recíproca, el espacio real es tan sólo un caso especial, y no su opuesto (Alí 53). Espacio real e imaginario se encuentran mediados por el cuerpo que aún busca establecer sus límites con respecto a la presencia materna, pero que sólo tiene a su disposición relaciones bidimensionales de exterioridad e interioridad para hacerlo. Estas son las relaciones que permean el relato de Rulfo. Los miedos de Macario, su miseria, las tareas que se le encomiendan, los apaleos que sufre, el hambre remediada por comidas espaciadas o por la leche cuasi-materna, pintan un cuadro de situación en donde es evidente que las facultades mentales del individuo no se han de-

sarrollado plenamente. Siendo así, su percepción del mundo y del espacio tienen las características señaladas de imaginarios. El cuerpo mediador busca aún a la madre muerta en un ámbito en donde prevalecen la bidimensión y las relaciones de exterioridad-interioridad y de inclusión-exclusión recíprocas.

Estas relaciones aparecen en los espacios relevantes del relato: el del texto y el que éste refiere. El primero es la extensión de las letras en la página y se caracteriza, en este cuento, por la ausencia de interrupciones bruscas. En el texto del monólogo no existen puntos aparte y se tiene la impresión que se llega a él en *media res*, cortándose al acabar el relato pero sin realmente cerrarse. Parecería que el fluir de la conciencia del hablante puede extenderse casi de manera indefinida, como si un nuevo Stephen Dedalus o un Benjy, esta vez mexicano, de habla castellana, niño, pobre, huérfano y deficiente mental, tomara la palabra. En este texto el lector tiene acceso a los pensamientos de Macario solamente a través de su discurso, sin que exista una explícita intervención externa del autor que explique el monólogo omnipresente. Con una importante excepción: cuando Rulfo da un nombre a la historia se sitúa fuera de ella y de su monólogo, definiendo un espacio externo al "cuerpo" del relato. Solamente por indicación del autor es posible saber que el nombre del niño es Macario. El no lo dice ni recuerda que nadie lo llame por este nombre, que no se menciona en ninguna parte, sino en el título (a pesar de la opinión de Bastos (35), quien sostiene basándose al parecer en una tesis de Adam Gai presentada en la Universidad Hebrea de Jerusalén, *Ironía y lirismo en la obra narrativa de Juan Rulfo*, que el nombre del personaje rulfiano significa "bienaventurado"). Hay entonces un sitio exterior al texto del cuento, definido por la acción del autor de nombrar el relato y que, en el proceso, también bautiza a la voz narrativa. Esta función del título como borde que forma parte del relato a la vez que lo limita, ya ha sido señalado por Derrida en "Title (to be specified)." Tal intervención autorial enseña entre otras cosas, la imposibilidad del texto de presentarse a sí mismo como un discurso sin mediaciones ideológicas.

De manera similar a la estructura del texto que permite encontrar un área exterior al monólogo dada por el título, el monólogo mismo provee ejemplos de relaciones entre espacios exteriores e interiores que se incluyen unos a otros, presentados como si el narratario y el lector ya los conocieran y no hubiera necesidad de describirlos. Ellos existen para hacer posible la extensión de la narración, para crear un sitio en donde sea posible decir algo, y no como lugares que tengan entidad más allá de la voz que los menciona. Los espacios que se presentan son los del mundo externo (calle, iglesia), el de la casa, y el del cuerpo. Ellos están organizados de acuerdo a tres ejes que comparten relaciones recíprocas de in-

clusión y de inclusión: un eje que une Cielo e Infierno, pasando por la calle y por el universo fuera de la casa, paralelo al eje que une los espacios de la cloaca y el jardín de la casa, y al que relaciona en el cuerpo del hablante, la cabeza, el estómago y el sexo. Es posible encontrar en estos espacios de la calle, de la casa y del cuerpo el espacio bidimensional y las relaciones dialécticas de exterioridad-interioridad que aparecen en la estructura textual.

El mundo exterior a la casa de Macario, conocido genéricamente como "la calle", constantemente amenaza su existencia y, como tal, es un mundo oscuro. El mundo del niño se encuentra en el interior de la casa, que lo protege de las piedras que caen y de quienes le quieren hacer mal. Dentro del espacio externo identificado con la "calle" hay asimismo una relación dialéctica de exterioridad-interioridad entre el afuera y el adentro del edificio de la Iglesia. Cuando Macario recuerda la ida a misa con su tía, dice que uno "está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo *afuera* el tum del tambor .... Oír como cuando uno está en la iglesia esperando salir pronto a la calle para ver cómo es que aquel tambor se oye tan lejos ...." (64. Mi énfasis). Relacionado con el sistema de lo religioso, mientras Macario se encuentra en el jardín, fuera de la cloaca, se imagina a sí mismo dentro del infierno de donde, dice, "no me sacará nadie" (66). La dialéctica espacial bidimensional de exterioridad-interioridad evidente en la calle y en la iglesia, se encuentra asimismo en la casa de la madrina y en el cuerpo del hablante.

La casa tiene una cocina, un hogar, el cuarto de Felipa, un corredor, y el sitio en donde se narra el cuento, el jardín, que organiza los espacios de la casa de acuerdo a un eje que lo une con la cloaca. El cuento comienza con Macario hablando del jardín de la casa de la madrina y destacando su inmediata relación con la cloaca, cuando el hablante dice "Estoy sentado junto a la alcantarilla" (61). Casi inmediatamente después se refiere a la cocina como a un sitio que evoca memorias placenteras. Este lugar, en donde está su nana Felipa, se emparenta con otro de los temas omnipresentes en el cuento, el del hambre, que analizo más adelante. La cocina, así como los demás cuartos de la casa, no se describen, sino que aparecen en la medida que ayuda a hablar al narrador. En ella Felipa prepara la comida y Macario lava los trastos y enciende el hogar (61). Un segundo sitio de la casa, el cuarto del niño, se ve oscuro y protector. En él la voz narradora habla de insectos, cucarachas, grillos y alacranes que lo pueblan y que tienen la facultad de espantar con sus ruidos los "gritos de las ánimas que están penando en el purgatorio" (65). En la residencia hay un marcado contraste entre el cuarto de Macario y el resto del mundo. Aquél es el sitio más seguro para el niño y en donde pasa la mayor parte del tiempo:

"De cualquier modo yo estoy más a gusto en mi cuarto que si anduviera en la calle, llamando la atención de los amantes de aporrear gente" (66).

La dialéctica espacial afuera-adentro señalada en el texto, en la calle y en la casa, se hace presente en el espacio privilegiado del cuerpo del narrador, organizado de acuerdo a un eje definido por la cabeza, el estómago, sitio del hambre, y el sexo del hablante, aludido al mencionar las cosquillas que Felipa le hace. Volviendo al sistema de fases evolutivas del infante, es posible relacionar las sensaciones corporales de Macario con su nivel de desarrollo intelectual y espacial. Para el niño el espacio real es tan sólo un caso particular del imaginario, siendo el cuerpo mediador entre ambos. Es más, la proyección latente de las dimensiones del cuerpo crea su propio espacio. En él priman las relaciones bidimensionales, particularmente la de exterioridad-interioridad y en el cuerpo el cúmulo de sensaciones se manifiesta, por un lado en imágenes visuales que implican un distanciamiento del objeto y, por el otro, como sensaciones táctiles literalmente pegadas a la piel (Alí 122). Las sensaciones táctiles se reproducen en la cabeza, en los órganos digestivos, boca, estómago, y en el sexo del niño. En la cabeza se compara el sonido externo del tambor de la iglesia con el ruido producido por la cabeza de Macario golpeando brutal y ruidosamente contra las columnas del corredor o contra el suelo: "Pero yo lo que quiero es oír el tambor. Eso es lo que ella debería saber" (64). Esta idea de golpear la cabeza como un objeto es retomada en *Pedro Páramo* cuando Juan Preciado se encuentra con la pareja de hermanos, quienes dicen: "-Oímos que alguien se quejaba y daba de cabezazos contra nuestra puerta. Y allí estaba usted. ¿Qué es lo que le ha pasado?" (*Obra* 224). Desde dentro del cuerpo de Macario la sangre sale violentamente como una corriente cuando el niño se arranca las costras de sus heridas, sangre que aúna los dos sitios opuestos de adentro y de afuera. El cuerpo y sus vivencias externas e internas es también el sitio en donde se hace presente el tema del hambre que aparece casi desde la primera línea del relato, cuando el hablante se refiere a ranas y sapos como a entes comestibles y que, a partir de allí, se hace evidente en toda la narración. En el cuerpo del niño se reitera la relación entre exterior e interior, entre espacios vacíos y llenos, referidos no solamente al hambre física, sino también a la muerte y a la condenación eterna, ya que el hambre lo mandará al infierno. Macario afirma: "Por que yo creo que el día en que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derechito al infierno" (66). El hambre prevalece en su existencia y hace que siempre se sienta vacío, cuando afirma: "Aunque digan que uno se llena comiendo, yo sé bien que no me lleno por más que coma todo lo que me den" (62). Más adelante reitera: "Que no me ajusta ninguna comida para llenar mis tripas aunque ande a cada rato pellizcando aquí y allá cosas de comer" (66). La permanente sensación de

vacuidad es la razón por la que consume cualquier cosa para saciar su voracidad: flores, frutas, leche de la cabra, o de los puercos, o de Felipa (62). Si por una parte Macario siente la insaciable vacuidad de su cuerpo, por la otra lo percibe colmado de maldad, de "la mucha maldad que me llena el cuerpo de arriba abajo" (63) y de demonios, al sentirse "repleto por dentro de demonios" y decir que Felipa "tiene que sacarme esos chamucos del cuerpo confesándose por mí" (63). Sumada a las imágenes de condenación, muerte y demonios, el hambre también recuerda una experiencia agradable, la de ser amamantado por su nodriza, quien no solamente le da la comida que a ella le corresponde, sino también su leche, la cual se asocia, además, con la sexualidad, satisfaciéndolo en una mezcla de saciedad y erotismo. Felipa "antes" iba al cuarto de Macario y se estaba con él "acostándose encima mío o echándose a un ladito. Luego se las ajuareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua" (63). Felipa también le "hacía cosquillas por todas partes" (63) y estas "cosquillas con sus manos como ella sabe hacerlo" (63) parecen tener connotaciones eróticas. La leche señala además que la relación entre el narrador y su cuerpo se basa en una cierta animalización y cosificación de sí mismo que caracteriza su discurso. Esta animalización se hace evidente, por ejemplo, cuando Macario compara los ojos de ranas y sapos con los de su madrina, y los de Felipa con los de los gatos. Dice: "Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros" (61); y "Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos" (61). Finalmente, el narrador se piensa a sí mismo con características de animal cuando dice que come la comida de los puercos: "Ella sabe que me como el garbanzo remojado que le doy a los puercos gordos y el maíz seco que le doy a los puercos flacos" (66). La cabeza se cosifica al presentarse como de un sitio donde cabe reproducir los sonidos del tambor de la Iglesia. Algo parecido sucede con las manos que parecen tener vida propia cuando deben ser atadas porque el niño no las controla: "Y aguantar otra vez que le amarren a uno las manos, porque si no ellas corren a arrancar la costra del remiendo y vuelve a salir el chorro de sangre" (64). En contraste con la animalización y cocificación del cuerpo hay en el relato una personalización de sensaciones que aparecen como presencias vivas. Por ejemplo, los sueños pueden ejecutar acciones humanas: "a mi madrina no le llegara por ningún lado el sueño si las [a las ranas] oye cantar" (66). El miedo también aparece como una presencia animada: "Pero Felipa viene y me espanta mis miedos" (63) y lo mismo sucede cuando Macario recuerda sus pecados que parecen perseguirlo para condenarlo eternamente: "En seguida que me dan de comer me encierro en mi cuarto y atranco bien la puerta para que no den conmigo los pecados mirando que aquello está a oscuras" (65). El cuerpo pues, a través de la cabeza que reproduce el tambor, el estómago, asiento del hambre, y el sexo del niño es un sitio que reedita la bidimensionalidad del espacio y las relaciones de exterioridad-interioridad definidas entre el texto y su título, y en los espacios referidos de la calle y de la casa. Dije antes que esta relación espacial existe de manera acentuada en un espacio imaginario que acepta relaciones de inclusión recíproca en las que contenido y continente se alternan. Así sucede en varios pasajes del relato. Por ejemplo, Macario está en el jardín y se imagina que los demonios se lo llevarán al infierno, es decir está en un sitio y se incluye en el otro; los sapos, que salen de la cloaca se incorporan al cuerpo al comerse, "yo me los he comido también" (61); el tambor que se escucha en iglesia se reproduce dentro de la cabeza del hablante; Felipa dice que irá al cielo muy pronto para ayudar a sacar los demonios de dentro del cuerpo a Macario. Precisamente por la precariedad y reversibilidad de los límites espaciales, Macario se siente obligado no sólo a no ir a la calle, sino además a encerrarse en su cuarto, a trancar la puerta y a estarse a oscuras. Con ello trata de defenderse de la calle pero queda a merced de los pecados, de los gritos de las ánimas del purgatorio ocultos por el canto de los grillos, y de los diablos, con quienes acabará si su madrina se llena de coraje (66).

En la intersección de estas instancias espaciales, texto, calle, casa, y cuerpo encontramos siempre el monólogo, cuyo manto de palabras descubre y encubre lo que sucede en el relato. El reordenamiento de la realidad por la palabra enajenada es la única fuga que Macario encuentra de su condición opresiva. A través del hablar sin fin Macario intenta percibir el mundo y a sí mismo, a la vez que ocultarse de sus miserias. Su monólogo finalmente fracasa y no logra liberarlo de su condición, sino presentarla a los lectores quienes, brevemente, compartimos la pesadilla de su existencia. Mediante la presentación directa del monólogo del niño, Rulfo pone en evidencia un caso individual que universaliza algunas de las consecuencias funestas de la vida pueblerina en el México de mediados de siglo. Si el tema no es novedoso, la construcción propuesta a través del uso del monólogo y de su estructura espacial sí lo son y contribuyen a crear un universo estético de inusitada fuerza y, valga la paradoja, de acentuado "realismo."

•OBRAS CITADAS

Alí, Sami. *El espacio imaginario.* Buenos Aires: Amorrortu, 1974.

Bastos, María Luisa. "El discurso subversivo de Rulfo o la autoridad de la palabra alienada." *Inti* 13-14 (1981): 34-43.

Boldy, Steven. "Authority and Identity in Rulfo's *El llano en llamas*." *MLN* 101.2 (1986): 395-404.

Derrida, Jacques. "Title (to be specified)." *Sub-stance* 31 (1981): 5-22.

Griffin, James E. "El monólogo interior en 'Macario' de Juan Rulfo." *Romance Notes* 23.2 (Winter 1982): 123-128.

Peavler, Terry J. "Perspectiva, voz y distancia en *El llano en llamas*." *Hispania* 3.69 (1986.): 845-52.

Rulfo, Juan. *Toda la obra*. Colección Archivos. España: Archivos, CSIC, 1991.

The Mexican Woman in Conflict, as Characterized by the Female Protagonists in the Theater of Elena Garro

Mary Ann Kolosi
Our Lady of the Elms High School

The Mexican writer Elena Garro reveals and protests, through her female protagonists, the struggle for existence inherent to the Mexican woman, traditionally limited and defined by patriarchal norms. The conflict these women experience demands a recognition of the female identity, space and even language. These protagonists are spokeswomen for generations of women who have separately and collectively shared a destiny of abuse, isolation and domination in their male-controlled society.

This paper will analyze the women protagonists in the plays "Los perros," "Andarse por las ramas" and "La señora en su balcón."[1] The female's speech or lack of speech will be examined as a means of understanding the inner frustrations of these women. The messages and images imparted by these characters will further serve to illuminate their conflicts, individually and collectively. Each play highlights the common plight inherent to the female. The plays distinguish themselves, however, by each female character's reaction to her specific environment.

In the play "Los perros," the setting is that of a rural village, where a primitive lifestyle of superstition, fear and macho behavior is depicted. The women protagonists Manuela and Úrsula, mother and daughter respectively, both suffer physical, sexual and emotional abuse. Both were victims of rape, unable to defend themselves, verbally or physically, against their macho abusers. The parallels in these women's tragic experiences strongly suggest that this abuse is cyclical, passing from generation to generation.

Once sexually and physically abused, they will now bear the signifiers "la desgraciada" [the disgraced one] (134) and "la mujer apartada, la que avergüenza al hombre, la que carga las piedras y recibe los golpes, la que apaga la lumbre en la cocina con sus lágrimas..."[2] (135).

Concurrent with the cycle of abuse is the cycle of fear. In their speech and lack of speech, Manuela and daughter Úrsula both reflect fear and superstition. The cycle of fear began a generation back with Manuela's