

01069

LIBRO NO. 27, 113  
ADQUISICION AL 27 DE 1957

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"MUNDO COTIDIANO Y MUNDO FANTASTICO  
EN EL TEATRO DE ELENA GARRO"

T E S I S  
QUE PRESENTA  
CARMEN ALARDIN  
PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS

DIRECTOR DE TESIS:

DR. CARLOS SOLORIZANO

MEXICO, D.F. 1957.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS SUPERIORES

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# I N D I C E

	Pag.
Prólogo .....	1
Cap. I. El Teatro de Posguerra en el Mundo .....	9
Cap. II El Teatro de Posguerra en México .....	18
Cap. III El Lugar que ocupa Elena Garro en las Letras Méxicanas .....	28
Cap. IV La Sabiduría Infantil en "La Señora en su Balcón" .....	36
Cap. V La Oportunidad de Ser en "El Rey Mago" ....	46
Cap. VI "La Metamorfosis Inconsciente en Ventura Allende" .....	54
Cap. VII La Pasión Intransferible en "El Encanto Tenda jón Mixto" .....	67
Cap. VIII La Complicidad Creativa en "Andarse Por las Ramas" .....	77
Cap. IX Las Etapas del Amor en "Los Pilares de Doña Blanca" .....	87
Cap. X El Rito Sangriento en "El Rastro" .....	97
Cap. XI La Inocencia Perversa en "El Arbol" .....	108
Cap. XII El Fatalismo de las palabras en "Los Ferros" .....	116
Cap. XIII Los Encantos de "Un Hogar Sólido" .....	126
Cap. XIV La Espontaneidad Adquirida en "Benito Fer- nández" .....	137
Cap. XV Teatro dentro del Teatro .....	147
Cap. XVI Mundo Nuevo y Mundo Viejo en "La Mucanza" .....	160

	Pag.
Cap. XVII Realismo Poético en "Felipe Angeles" ....	170
Cap. XVIII "Narrativa Frente a Trabajo Dramático ...	184
Conclusión .....	194
Entrevista con Elena Garro .....	203
Bibliografía .....	211

## P R O L O G O

### MUNDO COTIDIANO Y MUNDO FANTASTICO

Hacer una tesis sobre un autor vivo, tiene sus ventajas y desventajas. Una de esas ventajas es obviamente que --- podemos preguntarle a él mismo sobre sus propósitos y sus influencias, sobre sus objetivos o sus antecedentes. Pero estamos a la vez en desventaja, si recordamos que el es-- critor mismo, en efecto, en la mayoría de los casos no -- tiene una idea clara aún de lo que ha sido su vida o de lo que quiso expresar en su obra, y el tiempo todavía no ha hecho que trascienda lo mejor de su producción. El fallo de los años es casi siempre lo más importante para va lorar o revalorar a un autor. Pero en el caso de Elena -- Garro, impactante tanto como dramaturga como por su obra narrativa, era imperioso el intento de revisar sus trabajos de teatro breve y recordar el lugar que ocupa en las Letras mexicanas, ya que debido a su lejanía física y espiritual, se estaba olvidando de auto-estimarse.

Pero por mínima que parezca, también la obra sobre un autor vivo requiere de una investigación. Encontrar y sopc- sar las diversas opiniones que se han emitido sobre sus - escritos, analizar en este caso, el pasado de nuestro -- teatro, y corroborar si la dramaturga en cuestión, repre- senta un avance o un retroceso en nuestra literatura dra- mática. También es necesario verificar si las influencias que se advierten en su obra son las mismas que el autor - reconoce, o si existen otros autores que oculta o abierta- mente tuvieron ingerencia en su modo de expresarse o en - su contenido ideológico. Otro de los procedimientos que - se aplican, bien se trate de un autor vivo o muerto, es - el descubrimiento de los métodos que utiliza, en este ca- so concreto, si son aristotélicos o anti-aristotéticos, -

brechtianos o artaudianos, o si de ideología se trata, podríamos añadir, sartrianos.

El título de mundo cotidiano y mundo fantástico, obedece a que lo mas destacado de sus obras de teatro breve, es precisamente como vamos a analizar, la condensación de -- esos dos mundos en uno solo. Si se tratara de hacer énfasis en sus técnicas como escritora dramática, daríamos -- preferencia a un análisis sobre la forma en que estructura sus creaciones teatrales, o sobre el estilo o el género que utiliza. Pero para Garro, el mundo cotidiano requiere de una enorme imaginación para ser digerido. Nadie puede escapar a la tentación de imaginar, ni aún los autores -- que se desenvuelven dentro del realismo más recalcitrante. Por ese motivo, para analizar a una autora tan subjetiva como ésta, no puede emplearse un criterio estrictamente académico, sino que debemos tratar de enfrentarla en sus -- propios mundos mágicos, entendiendo por magia no algo inusitado e inexplicable, sino como la convergencia de numerosos niveles y movimientos espirituales. Los descubrimientos científicos más importantes, tienen como punto de partida la imaginación, misma que dispara al científico hacia la necesidad de comprobar lo que supone. Con mayor razón el escritor, a fin de comprobar lo que su intuición le -- dictó, tiene que concurrir a veces a las fantasías más -- desorbitadas.

Toda literatura, bien sea dramática o narrativa, por mágica o fantástica que nos parezca, tiene como base alguno o varios mitos del inconsciente colectivo. De ahí le viene la mayoría de los casos la categoría de inexplicable, la riqueza subjetiva o el toque aparentemente mágico. Pero todo mito como sabemos, se basa en una realidad concen

trada, en una realidad que se repite en diferentes épocas y entre diversas culturas y acaba por ser la pauta que -- nos explica los comportamientos más inverosímiles. Es así como el mito de Edipo o de Hamlet o de Don Juan, se repiten a lo largo de los siglos en todas las culturas. Es -- así como la conducta irascible del personaje de Adrián -- Barajas en "El Rastro", tiene mucho del comportamiento -- edípico en lo que respecta al enamoramiento de la figura materna y en lo referente a sus reacciones violentas. Pero la cosa no es tan simple, ya que son muchos los mitos que pululan en la obra de Garro. Se trata a veces de personajes dramáticos teñidos de lirismo y en otras, de explosiones líricas disfrazadas de personajes.

No es de extrañar ese juego de ocultamientos que hace la autora, disfrazando a los mitos de realidad y a las realidades de situaciones míticas, ya que ella misma ha declarado que su vocación auténtica era la de ser actriz y no dramaturga y que muchas veces, mientras lleva a cabo la trama de una novela, se sienta a bordar y a cada puntada que da es como si escribiera una palabra:

"... conforme sigo la guía o la guirnalda o -- la margarita, voy construyendo la trama, la -- escena o la situación. Cuando termino me paso a la máquina, y con la ayuda de este gatito -- que ves, que se llama Conradino, las redacto; por eso escribo tan rápido. Si no bordara, no podría escribir." (1)

Así como borda para escribir es de suponer que juegue mentalmente con el escenario y la utilería mientras da vida a sus personajes o sienta las bases psicológicas de estos. Es curioso también que la identidad se encuentre cuando -

la autora no la ha buscado afanosamente. Es como si los -  
anhelos de los dramaturgos de generaciones anteriores de  
pronto se hubieran realizado en esta autora.

Me parece muy importante que los dramaturgos jóvenes ana-  
licen esta unión de mundo cotidiano y mundo fantástico, -  
porque representa el triunfo del realismo mágico. Este es  
tilo ha tenido mayor fuerza para sobrevivir y reafirmarse  
que el realismo socialista, el cual, como sostiene José -  
Enrique Adoum en su ensayo "El realismo de la otra reali-  
dad", no correspondía a sus propósitos.

"Muchas de sus contradicciones nacen del hecho  
de que ni sus ideólogos ni sus artistas han lo  
grado descubrir o elaborar una estética de cla-  
se." (2)

Si José Enrique Adoum, en vez de referirse al realismo --  
sociológico se estuviera refiriendo al realismo mágico, -  
sin duda subrayaría como ejemplo la obra dramática de Ele-  
na Garro, como la condensación de una estética en el te--  
rreno de lo mágico. Y descubriría un lenguaje de clase en  
todos los parlamentos de este teatro breve, en donde apa-  
recen personajes representativos del pueblo mexicano.

El talento creativo de esta dramaturga es un talento ele-  
vado al cubo. En términos generales, el escritor busca la  
proyección de algo que siente como real, para hacerlo tra-  
scender a otra realidad, en este caso a la cara opuesta -  
de la realidad, que es el terreno de lo mágico. Pero Ga-  
rro ha ido más allá, ha logrado que el hecho real no sola-  
mente trascienda, sino que se funda y se identifique con  
el hecho fantástico. Una vez que el mundo real ha trascen-  
dido, tiene vida propia, y un valor independiente a lo --



concreto del cual partió. Vida y dinamismo es lo que palpita precisamente en estas obras de teatro breve, aunque muchos inconformes anclados en el teatro costumbrista que veníamos padeciendo desde hace siglos, califiquen este tipo de teatro como irresponsable, carente de acción o demasiado literario. Sus farsas poéticas por lo tanto, ya no son el simple retrato activo de las fantasías de los pueblos primitivos, sino que son cuerpos con acción propia, planetas o meteoros de un mundo mental. Da la impresión de que la misma autora no tiene conciencia de los alcances de su fantasía, como no tuvo un propósito determinado de ser escritora ni de proyectar la identidad del mexicano en la forma en que lo hizo.

A pesar de todas las subjetividades de esta autora, no la enfrentaremos solo en modo subjetivo, sino que a veces podrá seguirse una determinada metodología y explicar hasta qué punto sigue una norma aristotélica o en que medida es anti-aristotélica en sus procedimientos. Sin embargo, -- cuando no es aristotélica, hay en ella cierta inclinación hacia el teatro existencialista de Jean Paul Sartre, o -- hacia las proposiciones de Antonin Artaud. En este tipo de teatro no solo abundan percepciones poéticas, sino que se ubica en el punto más álgido de lo insólito, en donde no se sabe donde comienza la fantasía y acaba la realidad.

No nos detendremos a analizar si los personajes o las situaciones que aquí se proponen son autobiográficas o no lo son. Porque aunque la autora ha declarado que ella no escribe nada que no sea autobiográfico, el resultado es que sus criaturas sobrepasan lo increíble, aunque a veces no lleguen a tener la categoría de personajes. La autora trasciende sin querer su propia autobiografía e incurre también al nivel de lo milagroso, declarando que los mi--

lagros son lo único real que sucede en el mundo, "pero el milagro nunca se repite." (3)

A través del tiempo, estas obras de teatro breve perdurarán no solamente por sus hallazgos, sino por su capacidad de generar imaginaciones consecutivas y en definitiva, -- opino que lo más importante de un autor no es su obra en si, sino la energía que ésta genere o las inquietudes que despierte para que los mundos que ha evocado continúen vi viendo. En este aspecto podemos comprobar, que desde que la autora empezó a escribir en la década de los cincuen--tas, ha suscitado muchos seguidores en todos los géneros sobre todo en el cuento de imaginación, que en gran parte está inspirado en sus primeras obras de teatro.

Es inagotable la capacidad de Garro para la fantasía. En su imaginación todo es posible, y para ella la realidad no es más que el punto de apoyo para mover el mundo que le pertenece en la intimidad. Aunque su mundo no es exclu sivamente íntimo, sino que tiene su aliento histórico,-- sobre todo en "Los Recuerdos del Porvenir" o en "Felipé - Angeles", en donde la autora se adueña de ese momento real para crear un todo subjetivo, y repetirlo en la literatu ra dramática a pesar de su parecido con "La Muerte de Dan tón" de Büchner. Aún el dramaturgo más abstracto necesita de vivencias concretas, como cuando Calderón de la Barca trata de abstraer las virtudes y defectos de la humanidad atribuyéndoles actitudes del mundo cotidiano a dichas abg tracciones.

Desde el comienzo de la humanidad, la literatura y el arte en general han intentado darle a la realidad una dimen sión fantástica. En la representación teatral o en su -- creación literaria, se advierten más que en ningún otro -

género estos intentos. Ya en la edad de las cavernas se representaban obras en las que el brujo de la comunidad jugaba el papel principal con el fin de convocar la lluvia, de alentar a las batallas o de propiciar el éxito de las cocechas. El teatro, por lo tanto, siempre ha sido -- más que una palabra que se vuelve espectáculo. Si muchos literatos argumentan que el teatro no es literatura, es porque el teatro es algo más que literatura, es vida condensada en uno o varios actos mágicos. Además de fantasía, descubriremos en esta autora una actitud instintiva y visceral. Sin embargo, su furia instintiva tiene un gran -- fondo lógico, y no podríamos afirmar que su obra se pueda clasificar dentro del anti-teatro. Aunque haya sido involuntariamente, no podemos negar una dosis aristotélica en su teatro breve. Y decimos involuntariamente, porque la -- autora, al igual que su personaje de Titina en "Andarse por las Ramas" rechaza toda disciplina o norma.

Este tipo de literatura, con capacidad para sobrevivir a lo cotidiano, tiene sin embargo un aliento realista que -- retroalimenta la fantasía, y en este proceso inacabable -- estriba la dinámica del poder creativo de Elena Garro. Entre más analicemos lo cotidiano con mayor fuerza podremos imaginar, y entre más frecuentemente imaginemos, con mayor precisión volveremos a lo cotidiano. En este proceso circular se ha desarrollado la creatividad de esta autora y con ese mismo método circular tendremos que proceder para analizarla. Al terminar de leer esta obra, recordaremos con Theilard de Chardin que... "En la escala de lo cósmico, solo lo fantástico puede ser real."

C I T A S

- 1 Entrevista de Roberto Parame RECONSIDERACION DE ELENA GARRO.  
El Heraldó Cultural, 31 de Diciembre de 1967.
- 2 Adoum, José Enrique  
EL REALISMO DE LA OTRA REALIDAD  
Fernández Moreno, César. América Latina en su literatura.  
Serie: América Latina en la Cultura. Siglo XXI Editores, México,  
1978. Pags 204-2168
- 3 Garro, Elena  
TESTIMONIOS SOBRE MARIANA  
México, Editorial Grijalvo, 1981.

## C A P I T U L O I

### EL TEATRO DE POSGUERRA EN EL MUNDO

Antaño el mundo estaba menos comunicado, las tendencias teatrales y literarias tardaban en extenderse, bien fuera de América a Europa o viceversa. Pero a partir de la segunda guerra mundial, surge lo que hemos llamado Teatro de Posguerra, en donde las tendencias están más unidas o similares, tanto en Europa como en América. Se puede hablar por tanto, de un teatro de posguerra en el mundo con características precisas.

Después de la guerra cambiaron totalmente los cánones y las tendencias expresivas del arte. Más bien se trató de una pérdida de los valores establecidos, de una desesperanza total, del predominio del existencialismo y de un sentimiento de incomunicación que trajo como consecuencia la negación de todas las filosofías y del sistema lógico que predominaba en siglos anteriores.

Actualmente se ha impuesto el clásico Anti-héroe, en lugar del héroe tradicional que todo lo podía y todo lo veía. El Anti-héroe de la posguerra, es una víctima de las circunstancias, y es lógico que nada pueda ver ni hacer en un mundo en donde se le niega lo fundamental. Pero el Anti-héroe ocuparía solamente las páginas del teatro de tendencia social, y tenemos que reconocer que hay muchos otros tipos de teatro en la posguerra. Otra de las variaciones viene a ser el teatro del absurdo, cuyo máximo exponente es -- Eugene Ionesco, en donde se nos expone esa realidad ilógica de nuestro mundo desintegrado. El existencialismo es otra de las tendencias de posguerra, cuyo máximo exponente, Jean Paul Sartre, ha sido el maestro inspirador de -- grandes piezas del teatro actual. Como ejemplo del teatro testimonial-realista tenemos a Bertold Brecht, aunque ten

gamos que reconocer que existen autores, como Elena Garro, de cuyo teatro breve nos ocupamos, en donde suelen reunirse características, técnicas y temáticas en las cuales se adivinan vestigios del existencialismo o del teatro del absurdo, incluso rasgos del Anti-héroe, pero con una carga ideológica ancestral, que sobresale de la mayoría de las obras del Teatro de Posguerra.

Se han hecho muchos estudios para comprender el Teatro -- Actual, pero en la mayoría de ellos se señala como elemento fundamental esa pérdida de valores que impulsaron tanto a Eugene Ionesco como Albert Camus y Jean Paul Sartre a buscar una nueva manera de expresar la realidad. Como se trataba de una realidad desintegrada, la única manera de volver a integrarla, era desintegrándola más aún, así como la manera de volver a edificar es destruyendo todo. Por algo Ionesco, para lograr un nuevo intento de comunicación humana, crea esa total incomunicación en el teatro y por algo Albert Camus, para que recuperemos nuestra libertad interna, nos enfrenta al suicidio como única posible libertad, tal vez para que pensemos en otra libertad que no sea exclusivamente la de morir, sino la de vivir pensando que somos mortales y que por lo tanto, tenemos que aprovechar hasta el máximo el tiempo de existir.

Por su parte Jean Paul Sartre en "A Puerta Cerrada" nos expone ese sentimiento de incomunicación, por la imposibilidad de penetrar uno en el mundo del otro. Esa imposibilidad es la que rige nuestro mundo actualmente. La angustia de no encontrar una salida a nuestros problemas cotidianos, es otro de los sentimientos de posguerra. Por esa razón, Bertold Brecht no expone el problema directamente, situándolo en la época actual, sino que se dedica a colocar a sus personajes a cierta distancia, en otra época; -

de ese modo, para dar a entender la tiranía de Hitler nos relata la tiranía de Creón, o de otros personajes del clasicismo griego o de las antiguas literaturas orientales, a la cual se nos remite en "El Círculo de Tisa Caucasián"; obra que adquiere mayor relieve por el distanciamiento en el tiempo que le da el autor. Esa tendencia a distanciar dió como resultado una desdramatización del teatro que, - por otro lado, iba muy de acuerdo con la vida, pues después de los horrores de una guerra, todo intento de drama resultaría de plastilina.

Bertold Brecht es quien rige las tendencias épicas de -- Dragón en Argentina, y le devuelve al escenario su carácter de juego, "Play", "Spiel", acabando con lo melodramático y a la vez con el exagerado dramatismo. Se dejó también de provocar la catarsis y se nos dió la oportunidad de pensar después de un espectáculo teatral. En nuestro teatro mexicano actual, existen a la vez dramaturgos con tendencias Brechtianas tales como Luisa Josefina Hernández y Miguel Sabido, aunque no en todas sus obras manifiestan esta preferencia.

Pero no solamente por sus tendencias ideológicas se puede definir el teatro de posguerra, sino, por su ruptura con las normas de la poética de Aristóteles, de la poética de Horacio y de todos los demás teóricos. Mientras en el teatro clásico sólo se consideraban dignos protagonistas los personajes superiores, en el teatro de posguerra cualquier ser humano que protagonice o padezca una acción, puede -- ser objeto de una obra dramática. El Galileo de Brecht no es un héroe sacrificado y heroico, sino una persona con las debilidades de cualquier ser humano que prefiere "cuidar de su panza", antes que entregarse heroicamente al -- sacrificio. El Don Juan del teatro contemporáneo, ya no es

el Don Juan irresistible, sino que se ha convertido en el Anti-Don Juan, que ya no se enamora de las mujeres, sino que es perseguido por ellas; por ejemplo, el personaje de Max Frish en su "Don Juan o el Amor a la Geometría". Todos los valores de antes de la guerra en el teatro actual se exponen al revés, como si el mundo intentara ver la otra cara de una realidad, que en todo sentido le ha sido ad--verso.

El hecho es que en el teatro de posguerra, sobresalen básicamente tres tendencias: La incomunicación, la desesperanza y el absurdo, y que el dramaturgo que vaya más allá de esos perfiles, será ya un creativo que sobresalga entre sus contemporáneos, como es, en efecto, Elena Garro, que sobrepasó los límites de la incomunicación y del absurdo, logrando una nueva forma de expresión, que es la unión de la lógica cotidiana con la ilógica aparente de la fant--sía, que en resumidas cuentas nos da una nueva forma de -comunicación: La del teatro de ilusión fantaseosa, la del teatro de alucinación cotidiana. En efecto, los persona--jes de la Garro no sólo van más allá de la realidad inme--diata, sino que nos llevan a una verdad poética, que los vuelve intemporales, además de sustentar la problemática de nuestros días. De hecho, algunos personajes de la auto--ra, tienen la suficiente dosis de alucinación para condu--cirnos a una realidad más profunda, como es la Titina de "Andarse por las Ramas". Pero esa realidad a la cual nos transportan, no es una evasión, como pretendería Frank --Bauster, sino a un enriquecimiento de nuestro mundo, que además de ser real nos ayuda a reconocernos y a conocer -mejor nuestro entorno.

Elena Garro destaca entre sus contemporáneos dramaturgos, porque mientras la generalidad de las obras dramáticas se



ocupan de gente descollante, aunque lo que dicen es aplicable a la gente común, según la teoría de Eric Bentley, las obras de la autora que nos ocupa, por el contrario -- tratan en su mayoría de gente común, que puede aplicarse a gente descollante. Lo interesante es que el nivel de -- alucinación de esa gente común, está a la altura de las -- aventuras más plenas de cualquiera de las mitologías griega, romana, oriental o prehispánica. El niño Candido Morales que aparece en la obra "El Rey Mago", se encuentra al nivel de alucinación que cualquiera de los héroes del mundo imaginativo de la literatura clásica griega, sin dejar sus atributos de niño común, ni su idiosincracia de gente de pueblo.

El teatro de Elena Garro debería tener un reconocimiento internacional, porque en él no se reúnen únicamente las -- características del teatro de posguerra, sino que condensan en él vestigios bien asimilados de algunas obras del teatro de preguerra, como es el caso de Federico García Lorca con su teatro lírico, en donde el elemento de alucinación es tan poderoso, como en las obras del teatro -- breve de la autora que analizamos. Hay otras tendencias -- de la época romántica de la literatura, tales como la idea del eterno retorno, y una rebeldía que va más allá de la simple protesta social.

Otro de los exponentes que hay que tomar en cuenta en el teatro de posguerra mundial, es Samuel Becket, quien encarna también en sus obras la esencia de la desesperanza actual, porque nos demuestra a ese esperado que nunca llega, sin duda para hacernos reaccionar y que nos demos cuenta de que aquello que esperamos sólo podemos encontrarlo -- dentro de nosotros y que no vendrá nunca del mundo exterior la respuesta a nuestra búsqueda esencial. Aunque no

hay una influencia notoria de este autor en la mencionada autora, sí podemos advertir en cambio, que en ella hay -- también una especie de desamparo sin respuesta, una exposición de las acciones del ser humano, quienes víctimas -- de una violencia inexplicable, se mueven en un mundo desconcertante.

El teatro de posguerra en el mundo, no sólo difiere del -- teatro que propone Aristóteles en sus protagonistas o en la falta de catarsis , sino que rompe además con las unidades de tiempo, espacio y acción. Ya no se busca la plena identificación por medio de la compasión o el temor, -- sino que se busca propiciar en el espectador un juicio o análisis por medios objetivos. Es natural que en este mundo difícil de posguerra se necesite más de un juicio crítico, que de un lloriqueo pasional y masivo.

Si a caracteres nos referimos, muchas veces no nos encontramos con personajes psicológicamente bien delineados o congruentes con su realidad, sino que en muchos casos pueden ser símbolos, arquetipos del inconsciente, o presencias encaminadas a determinar una atmósfera, o producir -- un efecto cualquiera. Es este el caso del personaje de -- Martha en "El Arbol", cuyo fin no es otro que el de desatar una serie de fuerzas demoniacas en su interlocutora, pero de cuya configuración psicológica nada sabemos.

Aunque el teatro de posguerra haya roto con las mencionadas unidades aristotélicas, no quiere decir que se desprenda del todo de la lógica. Existe una continuidad en -- cuanto estructurar la línea dramática por medio de un principio, medio y fin, y por medio de una intensidad que va siempre de menos a más. Aunque el clímax ya no tenga lugar al final, sino que se deje al espectador en suspenso, de

todas maneras, se respeta generalmente una unidad encaminada a proyectar determinada idea o sensación, bien sea - al comienzo o final de la obra. Por muy ilógica que sea - la pieza, existe una sugerencia que se proyecta entre líneas.

Si de sugerencia se trata, es el teatro de Elena Garro -- uno de los más sugerentes. Siempre destaca en sus obras - algo que el espectador tiene que seguir respondiéndose en lo más íntimo de sí mismo, como cuando nos habla del animal que llevamos dentro en "Ventura Allende" o de la violencia instintiva en "El Rastro".

La desdramatización, como característica privativa del -- teatro de posguerra, no solamente la encontramos en Bertold Brecht, sino que salta de vez en cuando con pequeños chispazos en las obras de todos los autores contemporáneos, como una tendencia a no considerar nada como definitivo, - ya que toda esperanza o proyecto puede ser destruido por las circunstancias históricas y sociales. En algunas obras del teatro breve de Elena Garro, también se advierte esa tendencia a la desdramatización, como cuando en "La Mudanza" se nos hace partícipes de la destrucción de un viejo mundo para suplantarlo por el nuevo, como la cosa más --- natural.

Mientras en Alemania y en Francia sobresalen las tendencias de vanguardia en el teatro de posguerra, España difícilmente logra desprenderse de la nefasta influencia en Benavente, de no ser por el grupo "Castañuela 70", que -- inicia un movimiento revolucionario en donde no sólo se rompen las unidades aristotélicas, sino que se reinstala el humor negro que Goya había plasmado en la pintura, y se hacen juegos poéticos con doble y triple dimensión, a

propósito de los personajes actuales y del pasado de la historia española. En el grupo "Castañuela 70" destacan algunas tendencias brechtianas, tales como presentar al tirano de nuestros tiempos con las anécdotas de los dictadores del pasado, y se advierte una mezcla de pinceladas impresionistas con las corrientes más actuales del teatro de Vanguardia. La renovación de la dramaturgia de nuestros días, tiene por base una tendencia de tipo social, además de la insistencia alucinante que ya mencionamos, pues fue la sociedad la más afectada por los estragos de la guerra, y como consecuencia de ese derrumbe, se vinieron abajo las esperanzas de cada individuo y los valores del arte.

El acento general del teatro en el mundo ya no reside en lo anecdótico, o en mero entretenimiento, sino que pretende elevarse a la categoría de las demás artes, intenta enarbolar la abstracción o el elemento onírico, lo mismo que cualquier pintura o cualquier poema cosmogónico. La obra dramática actual no está destinada solamente a una representación escénica, sino que tiene su valor literario sólido y permanente, como las obras de teatro breve de la mencionada autora, que tiene un valor literario indiscutible aparte de su valor representativo o posibilidad de espectáculo.

Nuestros dramaturgos ya no se reducen a retratar una costumbre y un cuadro mundano. Sus acentos oníricos, tienen una marcada aspiración de búsqueda sin limitarse a determinada capa de la realidad o la irrealdad. El teatro de posguerra es libre en su expresión, en sus temas, por eso no se puede encasillar todavía en un movimiento definido como lo fué el clasisismo y neoclasismo, el impresionismo o el expresionismo. Estudiando a sus autores por sepa-

rado, tal vez logremos esbozar cual será su destino, por eso el estudio del teatro de Elena Garro puede ser útil - para entender una de las directrices del teatro de nuestros días.

## C A P I T U L O II

### EL TEATRO DE POSGUERRA EN MEXICO

Lo mismo en México que en América Latina, después de la segunda guerra mundial, el teatro cambió por completo sus directrices y sus tendencias. Las corrientes que habíamos mencionado, tanto el género didáctico de Bertold Brecht, como el teatro existencialista de Jean Paul Sartre, fueron asimiladas por nuestros dramaturgos muy a la manera latinoamericana. Pongamos por ejemplo el Brechtismo en Argentina, de Oswaldo Dragún, aunque se trata de un teatro narrativo, fué interpretado de distinta manera que el estricto género didáctico tal y como lo propuso y lo realizó el autor alemán. Lo mismo en Brasil y en Chile, en donde también surgieron obras de tipo narrativo, con tendencia a despertar un juicio y una conciencia social, pero en todos ellos, por ejemplo en "Los Papeleros" de Isadora Aguirre (1) la música tiene un gran acento emotivo que tiende a sublimar, y no permanece con el acento explicativo y frío que sugiere Brecht.

Antes de la guerra predominaba en México el teatro costumbrista, y aún en el teatro de posguerra quedaron algunos vestigios de esta modalidad, solamente que en nuestros autores mexicanos, ya el costumbrismo no se presenta como una mera recreación de la costumbre en sí, sino con una gran dosis de juicio crítico, que prive a lo largo de la obra, no solamente como una deducción final. Si pensamos en "Rosalba y los Llaveros" de Emilio Carballido, vemos que no se trata de un simple retrato de las costumbres de provincia, sino que lleva un juicio crítico, que justifica tanto fábula como tratamiento. Por otra parte, en la mayoría de los dramaturgos mexicanos, existió siempre la tendencia a redescubrir las raíces de nuestro mundo mágico, y aunque poco sabemos del teatro de los indígenas, la

capacidad intuitiva del mexicano ha tratado de captar ideas que tal vez ayudadas por los genes, palpitan dentro de nuestras más ocultas inclinaciones.

Esa tendencia a un teatro de los instintos que se basa más en las pasiones, en los gestos, que es la negación del imperio de la razón y una provocación a los instintos adormecidos por la sociedad burguesa, coincide exactamente -- con las teorías de teatro de Antonin Artaud, quien viajó a nuestro país en los años treinta, atrído por la magia prehispánica que había captado en las crónicas de Sahagún. Es posible que el autor de "El Teatro y su Doble", -- se haya identificado plenamente con la fantasía de este país, pero también es probable que su viaje haya sido definitivo para que los dramaturgos mexicanos, entre ellos Xavier Villaurrutia, volvieran al teatro de los instintos, influyendo a la vez en nuestro teatro de posguerra y redimiéndolo, a la manera de Artaud, de aquel fárrago de palabras inútiles.

Es precisamente en la obra breve de Elena Garro, donde -- encontramos esa concepción del teatro como ceremonia mágica que propuso Antonin Artaud, huyendo de los postulados racionalistas aristotélicos, y tratando de sacar a flote los instintos del inconsciente, ya que no se es libre de manera completa si se conservan encerrados los impulsos -- como una amenaza constante.

Es comprensible sin embargo, que a pesar de todas estas modalidades vanguardistas del teatro de Brecht, Jean Paul Sartre y Antonin Artaud, en el teatro de posguerra se encuentran todavía restos de la tendencia costumbrista, herencia indudable del siglo XIX español. Nuestros dramaturgos trataron por todos los medios de modificar dicha co--

rriente, bien fuera introduciendo diálogos del teatro del absurdo a la manera de Eugene Ionesco, o rompiendo la lógica intencionalmente en el desarrollo de la trama.

Además de esas explicables tendencias del mexicano por ponerse al día, o incorporarse a los nuevos movimientos teatrales, late de fondo en todas las obras la inclinación tanática, por el afán que tiene desde siempre de jugar -- con la idea de la muerte, y que ahoga necesariamente sus impulsos eróticos. Mientras un personaje del género didáctico europeo puede ser esencialmente erótico, al aparecer entre las líneas del escritor mexicano, tendrá tintes inevitablemente tanáticos.

Nos imaginamos que un "Galileo Galilei", tratado a la mexicana, no sería tan afirmativo y lleno de deseos de vivir como el Galileo de Brecht.

No sólo en el teatro de posguerra, sino desde siempre, la tónica del mexicano se inclina más hacia el campo de Tánatos que al de Eros. Un tratamiento tanático en Elena Garrero, late siempre al fondo de sus obras, especialmente en "Los Perros", "El Rastro" o "El Arbol" en donde un sentimiento de desesperanza satura el mundo de sus protagonistas. Algo semejante sucede con los personajes de Luisa -- Josefina Hernández en "Los Frutos Caídos", aunque el tratamiento de esta última obra sea eminentemente realista, y diferente por lo tanto de la obra que estamos comentando.

El doctor Solórzano, al resumir el teatro de posguerra de nuestro país, hace notar que junto a la tendencia costumbrista, existe la otra corriente en la cual él se incluye como autor, "que aspiró desde el comienzo al tratamiento



de los temas universales, sin perder el arraigo con nuestros motivos, nuestros personajes y nuestro idioma."

El mismo doctor Solórzano señala que --"un hecho sobresaliente lo constituyó la aparición teatral de Elena Garro, quién mostró algunas historias ancestrales envueltas en la sabiduría de los refranes, en la magia de las fábulas transmitidas oralmente. Todo esto depurado, asimilado a las fórmulas teatrales de vanguardia. Los seres humanos se transmutaban en varias presencias del mundo subconsciente, los personajes animales cobraban mayor sabiduría que los hombres y creaban un mundo alucinante, en el que la pirotecnia verbal, como breves estallidos, sacudía al público con el humor popular que la autora ha sabido despojar de todo lo pintoresco y que, de vuelta a las fábulas de su infancia, sabe redescubrir un mundo cotidiano y --- revelar en él nuevas significaciones." (2)

Dentro de ese teatro de búsqueda, dentro de ese afán por incorporar la fantasía popular a la obra dramática, tenemos algunas obras de Héctor Azar como "El Alfarero" o del mismo Carlos Solórzano, "Las Manos de Dios" y "Fantoche". Hugo Argüelles en "El Tejedor de Milagros" descubre a la vez elementos de nuestras raíces, que nos dan una pauta de nuestro mundo mágico ancestral.

Hay casos como el de Luisa Josefina Hernández o Emilio Carballido, en donde se advierte que han seguido al principio la tendencia costumbrista, para adoptar después la escuela brechtiana y otras directrices de vanguardia, como la mencionada Luisa Josefina Hernández en su obra genial llamada "El Urogallo Múltiple", en la que salta a la vista la influencia de Antonin Artaud, pero muy en la técnica personal de la autora. De Jorge Ibarquiengoitia también pode-

mos decir que comenzó con obras costumbristas y luego adquirió un gran acento de vanguardia, como en "Cleotilde - en su Casa" en donde la agilidad y calidad estética lo vuelven universal, además de tener sólidas raíces mexicanas.

Es cierto también que, como afirma Carlos Solórzano, en México antes de la guerra mundial, el teatro solo existía en los libros, y que pocas veces se intentó realizar una actividad teatral que dejara huella, fuera de las comedias, intrascendentes o de los bocetos cupleteros que divertían a Don Porfirio Díaz. Señala el mismo autor el Teatro de Ulises, y posteriormente el Teatro de Orientación, como los dos únicos grupos que hicieron algo por cultivar un público para el teatro mexicano, durante la época comprendida entre las dos guerras.

Realmente es en la posguerra, cuando en nuestro país se tiene conciencia de que el teatro no es un mero entretenimiento, sino un producto artístico y un poderoso vehículo de ideas o transmisor de sensaciones para ayudarnos a encontrarnos a nosotros mismos. Es una ironía que el teatro empiece a ser apreciado cuando en otros países como Alemania, amenaza con llegar a su fin, según señala Siegfried-Melchinger: -"Ninguno de cuantos hoy escriben sobre teatro, podrá dejar de mencionar que después de 1945, varios renombrados críticos alemanes de la cultura profetizaron el fin del teatro. Y ello no respondía únicamente al sentimiento general de desesperanza:" (3)

Sin embargo, no sólo en Alemania sino en el mundo entero, el teatro ha tomado un nuevo impulso y parece que apenas estamos en los comienzos, puesto que, como señala el mismo Siegfried Melchinger, por tratarse de un género tan --

efímero, tenemos que estar escribiendo continuamente nuevas obras. Y ya que de lo efímero se trata, debo aclarar que me ocupo en esta tesis de hablar de la obra de Elena Garro, porque precisamente no entra ella en el concepto de lo efímero, sino que su teatro breve tiene tal calidad, que podría clasificarse, como toda buena literatura, dentro de lo intemporal y lo universal. Desde luego que hay algunas obras en donde salen al encuentro alusiones temporales, como en "Benito Fernández", pero el fondo y base de la obra pueden ser válidos para cualquier momento.

Notamos también que en los primeros años de posguerra, -- los dramaturgos se ocupaban sobre todo de figuras descolantes, tales como Cuauhtémoc, Moctezuma, o Sor Juana -- Inés de la Cruz, más que de personajes sencillos, que representaran actitudes básicas del ser humano. Poco a poco el escritor de teatro se dió cuenta de que hay mayor posibilidad dramática en una vida común, que en la mayoría de las llamadas vidas ejemplares o históricas. Fué precisamente en la obra de Elena Garro, de Héctor Azar, o de Carlos Solórzano, en donde se nos hizo ver que la vida del más humilde campesino puede ser objeto de obra teatral y que además se encierra en ella mayor sugerencia y una dosis de sabiduría en sus acciones y sus pasiones. El hecho de que el teatro mexicano ya no se ocupe de figuras descolantes, lo aleja un poco del público burgués, le añade adeptos entre los auténticos intelectuales, que buscan -- respuestas a la angustia del hombre mismo, y no esperan -- encontrar el hilo negro en la cabeza de las figuras míticas, a quienes falta obviamente consistencia humana.

Aunque se hallan eliminado las figuras míticas, queda el recurso de darles un giro insospechado, como hizo Carballido con Su Medusa y su Perseo, a quienes humanizó y nos --

convenció de que no era ella la mala gente que nos cuentan, sino una pobre enamorada que se sacrifica por Perseo. Resulta ser Perseo entonces el héroe egoísta. Lógico por otra parte en una época en que se trata de eliminar a los héroes y a todo el vedetismo histórico.

Muy largo sería citar a todos los autores mexicanos que han dejado las grandes figuras para redescubrir a la gente común, que en el fondo es la verdadera protagonista del drama humano. Para eso están las Antologías del Teatro Mexicano, que ha hecho el Fondo de Cultura Económica, y en donde podemos estudiar a todos los autores de nuestros días, cuyos nombres no mencionamos para no caer en ninguna omisión. Estudiando estos autores nos damos cuenta que el escritor mexicano de posguerra es semejante al escritor dramático del resto del mundo, en donde también se han abandonado a los personajes descollantes por explorar al hombre anónimo. Una preocupación del teatro actual, es lograr la unión de la acción y la pasión, y una actitud del teatro mexicano, es también reunir en una línea de acción bien trazada, toda esa carga pasional del mexicano de todos los tiempos, que se ha dejado confundir la mente con sensaciones a veces oscuras, pero que tal vez logre aclararlas viéndolas reflejadas en un escenario.

Buena señal de que la calidad del teatro de posguerra va en aumento, es que algunos narradores se hallan ocupados también del género dramático, como son Juan José Arreola, Jorge Ibarguengoitia, Juan García Ponce, y alguno que no estoy omitiendo con intención sino por la sencilla razón de que cada vez son más numerosos los novelistas que incursionan también al género dramático, lo mismo que los poetas que también escriben teatro de cuando en cuando, -

como lo han hecho León Felipe y Octavio Paz. Muy importante resulta "La Hora de Todos" de Juan José Arreola, en -- donde existe un afán por defender la libertad humana, como en "Las Manos de Dios" de Carlos Solórzano. Arreola, que conoce el teatro desde bambalinas, logra un gran dominio del diálogo y su obra tiene la calidad multidimensional -- que advertimos en sus cuentos cortos.

Se percibe también en el teatro mexicano de posguerra, la referencia psicoanalítica freudiana, sobre todo en "El Niño y la Niebla" de Rodolfo Usigli o en "Los Huéspedes Reales" de Luisa Josefina Hernández. Existe también una referencia por formar figuras simbólicas en donde se adivinan ciertas actitudes básicas del ser humano, que podrían haber sido objeto de análisis para Jung o cualquiera de --- esos estudiosos del símbolo. De todos modos nuestro teatro ha abandonado poco a poco los tipos y los arquetipos. Ya no abundan las figuras de Edipo, Don Juan, ni los Quijotes en la escena actual, sino seres de carne y hueso -- que puedan ser material de transferencia para el espectador, o que despierten un nuevo interés entre los críticos de este género.

Junto a la decadencia del tipo y del arquetipo, prevalece en el teatro de posguerra una cierta insistencia en lo -- simbólico. Ejemplo de esto, tenemos en la obra de Carballido, "El Día que Soltaron los Leones", en donde el autor -- se adentra en proyecciones más universales del mexicano -- mismo, universalizándose sin perder sus raíces más auténticas.

Los nuevos autores dramáticos están escribiendo obras i--lustrativas, en las que los caracteres pasan a un segundo término, para enfatizar el valor de la ficción, --que es --

el caso de la autora que nos ocupa- porque están descubriendo que se puede criticar mejor por medio de la fantasía. Y como descubrió Antonin Artaud, es México uno de los países en donde ésta abunda.

C I T A S

1. Solórzano, Carlos  
EL TEATRO ACTUAL LATINOAMERICANO  
Ediciones de Andréa, México 1972, Isadora Aguirre  
LOS PAPELEROS. Pags. 245-290.
  
2. Solórzano, Carlos  
EL TEATRO DE POSGUERRA EN MEXICO
  
3. Melchingár, Siegfried  
EL TEATRO EN LA ACTUALIDAD  
Ediciones Galatea, Nueva Visión, Buenos Aires Argentina,  
1958, pag. 12

## C A P I T U L O   I I I

### EL LUGAR QUE OCUPA ELENA GARRO EN LAS LETRAS MEXICANAS

A pesar de que México es un país lleno de misterios, de - enigmas caprichosamente calificados como mágicos, nuestros literatos han tenido pocas veces la tentación de abordar esos enigmas, de adentrarse en lo más recóndito de nuestras tradiciones y en la naturaleza propia del mexicano.

Y hablo de literatos, porque estoy dispuesta a demostrar contra lo que opinan otros críticos, que el teatro sí es literatura, además de ser muchas otras cosas, incluyendo la mímica, el aprovechamiento del espacio, o el espectáculo en sí. Y sobre todo cuando nos encontramos frente a una obra como la de Elena Garro, que tiene valores literarios muy sólidos, además de los valores representables en un escenario.

Cierto es que las primeras obras de teatro prehispánico - deben haber tenido esa magia perturbadora de los antiguos pobladores de nuestro país, pero de esa producción poco - puede precisarse, ya que se trataba generalmente de espectáculos de tipo ceremonial, de impacto visual, de representaciones gestuales, de las que no quedaron textos, y - de las que solo tenemos los vestigios de los cronistas, - en especial las descripciones de Sahagún.

Indispensable para formarse una idea de las actividades - teatrales del siglo XVI, es el ensayo de José Rojas Garci dueñas sobre el teatro de Nueva España en el siglo XVI. - Por él nos damos cuenta de que el teatro de este tiempo - fué algo más que un simple instrumento de evangelización, pues en él surgieron autores de la talla de Fernán González de Eslava, que con sus dieciséis coloquios nos lleva a un ambiente mágico a través del símbolo y la alegoría,-



y va mezclando cuestiones cotidianas, como eran las construcciones de unos Fuertes, o la llegada de un personaje político, con instituciones religiosas como los sacramentos, así como también con las reflexiones personales del poeta. En el mencionado libro de Rojas Garcidueñas, el -- autor señala que en su opinión, el mejor coloquio de Fernán González de Eslava, es el número dieciseis, en donde se conmemora la construcción de los siete fuertes destinados a proteger el camino a las ricas minas de Zacatecas. El viajero caminante es el hombre; el camino a las minas es el trayecto de la vida humana para llegar a disfrutar de la vida feliz y eterna, y los Fuertes representan la fuerza de los sacramentos que nos protegen de los asaltos del pecado.

Otra de las obras destacadas del siglo XVI fué una comedia de carácter alegórico, de Juan Pérez Ramírez, cuyos personajes principales son la Iglesia Mexicana y el pastor Pedro. Pero nuestro teatro del siglo XVI, no sólo -- fué de carácter didáctico religioso, sino que debido a -- sus rasgos altamente creativos, y al sincretismo que produjo el mestizaje, pudo llegar a esa mezcla de mundo cotidiano y mundo fantástico, aunque sus fantasías se limitaran a las imágenes y alegorías provocadas por la religión. En todas las épocas en que se produce este sincretismo, se logra un momento mágico. ¿Será que la magia no viene a ser otra cosa que el punto en que convergen diversos planos -- espirituales y culturales?.

De todas maneras, ya desde los albores de la Nueva España, se estaba gestando esa tendencia en el teatro mexicano a transitar por los campos de la imaginación, como por las veredas del mundo cotidiano, o más bien, a vivir lo milagroso como si fuera el fenómeno natural de todos los días.

Lo más destacado del siglo XVII es, como todos conocen, - "EL Divino Narciso" de Sor Juana Inés de la Cruz, en donde ya se perfila también esa atmósfera del mundo mágico - que produjo el mestizaje, y esa convergencia de diferentes tendencias culturales, tanto de los vestigios de la mitología griega, como de las leyendas prehispánicas y la religiosidad católica, por las implicaciones del misterio - eucarístico. De las reminiscencias prehispánicas, destaca en esta obra de Sor Juana la alusión al Dios de las semillas y esa convergencia de leyendas griegas con símbolos religiosos, nos demuestra que la fantasía, así como también la magia, no son otra cosa que un mundo enriquecido por lo múltiple de los significados.

El siglo XVIII, a pesar de ser considerado como un siglo puramente racionalista, tuvo también sus frutos en el mundo de la imaginación teatral, y cabe señalar a Fernando - Calderón, -quien tuvo su modelo en Bretón de los Herreros- como ejemplo de frescura y agilidad en el diálogo, aunque carece del mundo fantástico natural en el mexicano, pero cuya obra es válida no solamente por su posibilidad representativa, sino como ejemplo de buena literatura. La obra de Fernando Calderón, no solo está destinada para decirse en voz alta, sino también para trascender y perdurar como constancia de una cultura y una época.

En el siglo XIX, a pesar de las tendencias afrancesadas y europeizantes, no lograron poner camisa de fuerza a los - vuelos creativos auténticos de los dramaturgos mexicanos, quienes convirtieron esas tendencias en un germen más de inspiración.

Ya en pleno siglo XX, destaca Federico Gamboa, de quien se ha comprobado que es mejor dramaturgo que novelista y Don

Marcelino Dávalos con "Así Pasa". Es necesario hacer notar que en esta época prerevolucionaria, no existía un compromiso definido del dramaturgo, ni con su realidad inmediata, ni con su mundo fantástico. Fué hasta después de la revolución, cuando el hombre de letras de cualquier género, se fué comprometiendo más con su realidad interna y externa, y el artista se empezó a deshinibir en todos los terrenos, y las fuerzas mágicas a las que sin duda recurrió el poblador primitivo de estas tierras, se hicieron más evidentes en la literatura, bien fuera dramática, poética o narrativa.

En el teatro de posguerra se aprecia un cambio verdadero, con la destrucción de la mayoría de las tradiciones que nos llevaron a una revalorización de nosotros mismos, pues de toda destrucción surge una nueva esperanza, aunque ésta sea endeble en un principio, y no tenga más apoyos que el desamparo del hombre mismo. Debido a esa falta de valores establecidos, pero teniendo como punto positivo la fuerza mágica del mexicano, podemos decir que el teatro de Elena Garro es un exponente de nuestra problemática actual y que, aunque no haya brotado de la nada en el terreno de la literatura dramática, la autora tiene pocas influencias marcadas, aunque es indiscutible que algo en su obra nos recuerda "El Sombrero" de Bernardo Ortiz de Montellano, y que en "Un Hogar Sólido" hay rasgos de los esperpentos de Valle Inclán, de los sueños quevedianos y en general de la mofa que hace constantemente el mexicano de la muerte. Es indiscutible también la influencia de Xavier Villaurrutia en Elena Garro: poetas los dos de la escena, ambos con una gran capacidad de síntesis para resumir en una obra breve de un solo acto, lo que tal vez otro autor trataría de desarrollar en tres actos. La familiaridad que tiene Villaurrutia con la muerte y la capa

ciudad de asombrar con su diálogo, sin caer jamás en lo trivial, es otra de las vistudes que todos los críticos reconocen en la autora que estamos comentando. No podemos negar ciertas reminiscencias garcíaalorquianas en "Andarse - por las Ramas", que recuerda un poco algunos parlamentos de "Así que pasen cinco años".

En cuanto a su obra de larga extensión, como "Felipe Angeles", podemos advertir una cierta semejanza con la manera de hablar de los personajes de Martín Luis Guzmán, que más que nada se debe al modo de hablar de la época que ambos escritores recrean. Es la misma época posrevolucionaria y es el mismo conflicto de poderes el que ocupa a Elena Garro en "Felipe Angeles" y el que aborda Martín Luis Guzmán en la mayoría de sus obras.

Podríamos calificar de inusitado el lugar que ocupa nuestra autora dentro de la literatura dramática mexicana, no solo por la originalidad, sino por el impacto que demuestra en todos los terrenos, pues su obra tiene calidad literaria en sí, además de valor escénico, y ella misma ha influido en autores que vinieron después y que han sido designados como exponentes del "boom latinoamericano", como Gabriel García Márquez. Es verdad que en una persona plena de fantasía como nuestra autora, todas las influencias pueden compendiarse en determinado momento, pero también es cierto que el teatro mexicano había estado ajeno a vue los imaginativos, con excepción de las obras que mencionamos de Sor Juana Inés de la Cruz y de Fernán González de Esclava.

Hubo antes de Elena Garro varios intentos frustrados por plasmar la esencia mágica del mexicano; uno de esos intentos que no cuajaron fué el "Cuauhtémoc" de Salvador Novo,

que no obstante la genialidad del poeta, el dramaturgo ni un mínimo de agilidad, ni en cuanto al contenido, ni en cuanto a los diálogos o la estructura de la obra. En cambio en Elena Garro, sí se logra proyectar esa esencia del mexicano, que dentro de su soledad, o de las penurias de todo tipo, tanto económicas como morales, lucha con la -- fuerza de la fantasía sin límites, por vencer la adversidad, por esgrimir una verdad intemporal, tanto en la vida como en el arte. Por ejemplo en "Lós Perros" el personaje de Ursula, que es una niña sin esperanza, afirma llena de ilusión:

"Ursula.- Yo voy agarrar un diecisiete de octubre. ¿Cómo lo ves? Para mí es una margarita roja y no voy a dejar que se me vaya. Bajaré del monte con el día abierto como una sombrilla." (1)

Puede decirse que el lugar que ocupa Elena Garro en las - Letras mexicanas, corresponde a una necesidad que teníamos desde hace varios siglos. Ya que la autora sintetiza un valor tanto para la literatura leída, como para el texto encaminado a representarse, y que en ella se sintetizan - las tendencias esenciales del mexicano universal, del mexicano que está dispuesto a competir con los vuelos fantásticos de otros escritores, de aquellos que demuestran que la fantasía explica más verdades que la lógica en sí, que aclara más enigmas que aquellos que pueden aclararnos los filósofos con su investigación y sus premisas, o los psicólogos con sus afanes analíticos dentro de la mente - humana.

Nuestra autora ha ganado un lugar burlando las barreras - del bien y el mal que tradicionalmente nos habían impues-

to, así como Carlos Solórzano en "Las Manos de Dios" nos hace ver un diablo que no es malo como lo pintan y que lucha por nuestra libertad, y no por esclavizarnos como antaño se creyó. Así también Elena Garro en "El Arbol" expone un crimen inocente. La india de "EL Arbol" mata a su interlocutora, como quien corta un arbol seco, por desechar una materia que ya no servía por haber sido testigo de sus pecados. Se trata de categorías morales y sociales completamente nuevas, pero a la vez antiguas para el subconsciente, que pocos autores habían logrado expresar de manera tan fluida.

Muchos críticos han querido ver en "Andarse por las Ramas" o en "Ventura Allende" algún parentesco con el teatro del absurdo, pero ya hemos advertido que aquí el diálogo no es completamente ilógico y además estas obras se escribieron y se representaron antes de que Ionesco estrenara "Rinocerontes" en París.

Entre las letras mexicanas, Elena Garro ocupa un lugar aparte. Uno como literata y otro como dramaturga. En ambos casos tenemos que reconocer su originalidad, aunque como dice Emma Susana Speratti, - "no halla nacido por generación espontánea, sino como consecuencia de muchas tendencias literarias, que trataron de encontrar una verdad dentro de la espontaneidad." Podemos deducir que su lugar sería el de la más auténtica vanguardia, puesto que se considera más moderno y progresista, todo aquello que con mayor devoción asimiló el pasado y sus tradiciones. Nada puede ser actual, si no lleva en sí la experiencia histórica y sus raíces.

C I T A S

1. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana  
(Los Perros) Pag. 133

## C A P I T U L O   I V

### LA SABIDURIA INFANTIL EN "LA SEÑORA EN SU BALCON"

Es muy acertado el título de esta obra, ya que Clara, su protagonista, ha llegado a la edad en que la vida puede contemplarse como espectadora, o sea que podemos apreciar nuestro pasado de bulto, como si estuviéramos sentados en un balcón. Aunque en la obra aparecen varios personajes, predomina en todo momento la presencia de Clara; bien sea Clara niña, Clara adolescente, Clara mujer, o la Clara mayor que llega al desenlace final por sí misma. Se trata de una farsa de marcados contrastes en donde los antagonistas, que son el profesor García, el prometido Andrés, y después el esposo Julio, representan el mundo limitado y corrupto, el mundo con el cual tiene que luchar Clara, dueña de la pureza eterna de la infancia, de la fantasía indagante que vive en un estado de gracia que los demás no logran entender.

La obra podría definirse como la fantasía que se devora a sí misma, pues se trata de una evasión, de la destrucción a la que podemos llegar cuando la imaginación no encuentra un equilibrio con el mundo cotidiano; pues a pesar de que Clara sabe embellecer la realidad, impregnando de tragicendencia las más sencillas labores cotidianas como el -- hecho de sacudir una silla, al momento de escaparse, se olvida de crear un mecanismo de regreso, para enriquecer esa realidad que su mente y sus ojos habían transformado:

"Julio.- Ya vas a empezar con tus locuras.

Clara.- No son locuras. Yo sí me voy por la pata de una silla, y llego al bosque, y camino por entre los árboles, y luego por la misma pata he llegado a casa del leñador, y de allí al vagón del ferrocarril, y luego a casa del carpintero, que todavía vive como San José, y luego a la ---



mueblería, y acabo en mí misma comprando la silla y trayéndola a esta casa." (1)

Pero no es solamente la Clara mujer madura, la que trata de transformar la realidad cotidiana, sino que a lo largo de su vida siempre ha sido un acto recurrente la permanencia del alma infantil. Se trata de una infancia sabia, de esa infancia que Esther Seligson en su artículo titulado "In Illo Tempore", en donde se nos descubre que --"retornan al comienzo del tiempo, al tiempo sin tiempo -- de la infancia, es la búsqueda de Elena Garro, la carrera de sus personajes hacia el tiempo encontrado. Para ellos, la infancia no es una época que se cierra y se termina a una cierta edad, sino un estado de gracia que se prolonga con sólo quererlo, con sólo saber mirar y escuchar y dejarse penetrar por lo increíble, por la embriaguez, el -- asombro y el encantamiento." (2) Ya el personaje de Clara niña nos da la pauta de ese deseo de ver la otra cara de la realidad, de ese anhelo de traspasar los límites -- del mundo cotidiano para trasladarse a lo fantástico, o -- dicho en otros términos, de buscar un nuevo sentido a las palabras y a las cosas, un sentido diferente al que pueden atribuirle los conformistas y los científicos.

La lucha contra la ciencia está representada por las discusiones entre Clarita niña y el profesor García. La niña quiere ver el mundo lleno de naranjas de oro, quiere conocer el mar de los Sargazos y quiere saber como es Nínive. Pero el profesor García se queja de la niña diciendo que es una ignorante y que nunca entenderá nada:

"Clarita.- ¡Yo quiero ir a Nínive!

Profesor García.- Te dije que son nombres de ciudades antiguas. No existen más, han desaparecido." (3)

Clara niña no difiere de Clara joven, o de Clara mujer ma-  
dura, o sea que es un personaje que no evoluciona, se con-  
serva con la frescura de la búsqueda infantil. Más no por  
eso podemos negarle realidad y congruencia, cuando menos  
aseguramos que es congruente consigo misma, que dentro de  
su mundo alucinado, tiene actitudes muy normales como la  
mayoría de las mujeres soñadoras que idealizan el trabajo  
del esposo y quisieran cambiarlo por lo que hacen ellas -  
diariamente. En efecto, algunas esposas envidian el hecho  
de que el compañero salga todos los días a las calles, --  
mientras ella lo espera encerrada entre cuatro paredes. -  
Clara, cuando aparece de veinte años, también tiene seme-  
janza con las actuales jovencitas inconformes que exigen  
que el amor llegue a ser algo más que una promesa conver-  
tida en anillo y una noticia de aprobación de los suegros.  
Es indiscutible que las distintas Claras son congruentes  
con ciertos personajes reales, sólo que aquí palpitan en  
un mundo más alucinado, más exacerbado.

La Clara niña, --aunque no es una niña corriente, ya que -  
habla con demasiada profundidad poética-, tiene sin embar-  
go el afán de contradecir de las niñas rebeldes y la ma-  
nía de estar interrumpiendo para preguntar por todo, sin  
hallar nunca respuesta. En el fondo de todas las épocas -  
de Clara, late un impulso autodestructivo, ya que al fin  
de cuentas, cuando termina la búsqueda infantil, nos que-  
dan muchas otras búsquedas, puesto que la fantasía es ina-  
cabable, y el fallo de Clara estuvo en que al ver frustra-  
dos sus primeros empeños de sabiduría, no le quedó otro -  
salto que el de la muerte. Los psicólogos dirían que al -  
personaje le faltó madurar. Eso es indiscutible, puesto -  
que cuando se llega a la madurez, la muerte ocurre de mo-  
do natural y sin tener que recurrir al acto violento del  
suicidio. Además es nítida la secuencia que presenta la -

autora en donde todas las Claras piensan igual que la Clara niña, esto es, que a los cincuenta años de edad, ha -- seguido siendo niña.

La farsa, además de poesía, tiene su pequeña dosis de sentido del humor, sobre todo en el personaje del profesor -- García, quien con su cara de profesor, es típico de esos maestros monótonos de mente obtusa, para quien toda pregunta es tonta y se pasan la vida repitiendo a sus alumnos el mismo texto sin tratar de explicarse lo que puede haber más allá. Hay tantos personajes estancados como este profesor García, cuya vida se repite monótonamente, -- que tenemos que admitir, que la autora, más que crear un personaje, trató de personificar a la monotonía misma, -- como otro antagonista con el cual tiene que luchar Clara, la protagonista. Clara sugiere que no debemos estancarnos porque corremos el riesgo de que se nos pudran las ideas, que debemos fluir como los ríos, y que es necesario dejarse llevar por el eterno transcurrir, en lugar de anclar en algún sitio determinado. La Clara adolescente, también lucha contra el estancamiento, cuando le responde a su novio Andrés:

"Clara.- ¿Anclar? No, Andrés, debemos correr como los -- ríos, Tu y yo seremos el mismo río; y llegaremos hasta -- Nínive; y seguiremos la carrera por el tiempo infinito, -- desempeñándonos juntos por los siglos hasta encontrar el origen del amor y allí permanecer para siempre, como la -- fuerza que inflama los pechos de los enamorados." (4)

Es posible que a la mitad de la obra, el lector o el es-- pectador se pregunten si la posición del personaje de Clara es un poco contradictoria, ya que se niega a estancarse definitivamente, y al mismo tiempo se ha ido estancan--

do por voluntad propia en una infancia perpetua. Pero no se trata estrictamente de una contradicción, sino que, -- podríamos decir, que Clara se encuentra crucificada entre diversos contrastes como son movilidad e inmovilidad, sorpresa y monotonía, transcurso del tiempo y estancamiento a la vez, exponentes de un mundo limitado, que luchan contra lo ilimitado de su fantasía. Clara quiere llegar a la esencia del amor, mientras su novio Andrés, representa -- las apariencias. Este personaje de Andrés, que es la motivación de Clara joven, es también un personaje tipo, uno de tantos jóvenes conformistas que aman en la mujer la -- apariencia, sin que les importe su pensamiento íntimo:

"Andrés.- ;Vida Mía! ;No me importa lo que dices, me importa solo ver el rosa de tus encías, oír el ritmo de tambores de tus pasos, la música geométrica de tu falda, el -- golpe marino de tu garganta, único puerto en donde puedo anclar!" (5)

Lógicamente a Andrés no le interesa el amor, sino tener -- una mujer para resolver ciertos problemas cotidianos, para que alguien administre su vida y su sueldo, para sentirse un triunfador social. Por lo tanto, Clara tiene que huir de Andrés como en la infancia huyó del profesor García, aunque en el fondo sepa que la huida no la conducirá sino al balcón, o sea a dejar la parte activa para convertirse en la espectadora de su propia vida. Porque después del balcón, no quedará otra salida que saltar al vacío:

"Clara de 50 años.- ;No huyas del pizarrón, Clarita! ;No huyas del profesor García! ;Todavía no lo sabes, la huida no te va a llevar sino al balcón!" (6)

Pero hay un personaje todavía más decadente que el persona

je de Andrés, y ese es el de Julio, que viene a ser la -- circunstancia que encuentra la autora para que Clara de -- cuarenta años continúe aferrada a sus ideas fantaseosas. Julio es un hombre incapaz de generar ideas y sentimientos, negado para la sorpresa, que reniega del amor, porque no ha sido capaz de cultivarlo, y se ha dejado devorar por la rutina. No sabe ver más allá de las apariencias y opina -- que en la edad madura la gente ya no se debe alimentar -- con los ensueños. Mientras el profesor García y Andrés re -- presentan la monotonía, Julio es el antagonista que simbo -- liza el desencanto total, y trata de sumir a los demás en su propia desesperanza. Si hay un rasgo existencialista -- en esta obra, este rasgo se acentúa en el personaje de -- Julio. Sin embargo, él es congruente con su realidad de -- hombre escéptico, motivador de su propio fracaso:

"Julio.- ¡Níve! esas eran chiquilladas. Ya no eres jó-- ven. ¡Mírate en el espejo! Resulta ridículo que una mujer a tu edad hable de esos términos." (7)

Con un lenguaje poético que llega a lo delirante, la obra no tiene sin embargo situaciones inverosímiles, ya que -- las reacciones de Clara son perfectamente lógicas y con-- gruentes, dado que tiene que luchar a lo largo de su vida con esos tres antagonismos que representan las actitudes adversas del mundo. Aún a punto de tirarse por el balcón, Clara tiene la certeza de que detrás de todo, está el mun -- do maravilloso y de que aunque hallamos agotado todos los escapes, nos queda la memoria y lo infinito del tiempo. -- El suicidio mismo de Clara está tratado como una simple -- vuelta a la realidad, como si fuera la noticia escueta de cualquier periódico. Lo más novedoso de las escenas de -- "La Señora en su Balcón", es que el personaje principal -- observe sus propias reacciones en diversas edades. El te -- ma podría tener resonancias del psicodrama, en donde nos

vemos a nosotros mismos, para analizar nuestro pasado y -  
nuestras relaciones con los demás.

Por una parte, la autora plantea un desencanto, por otra, afirma que hay un mundo maravilloso siempre esperándonos. Pero la idea predominante de la obra, es que no debemos -  
vivir siempre en continuo escape, porque acabaremos como la Clara de cincuenta años. De esa Clara, que después de escapar toda su vida de un mundo cuadrado, reconoce sin -  
embargo, que ya no puede escapar de sí misma. Sólo la --  
muerte habrá de liberarla de todo lo que no pudo encontrar en este lado del tiempo. El suicidio, como el único acto de libertad, aparece también como idea recurrente en la -  
obra de Albert Camus.

"La Señora en su Balcón" es una de las obras más ricas en contraste de toda la producción de su autora, pues el mis-  
mo final de la farsa, representa un contrastado retorno a la realidad. Ese retorno llega con la aparición del perso-  
naje del lechero, que en unas breves líneas nos da todo -  
un final sorpresa, que forma un brusco contraste con el -  
tono poético de la farsa.

La contradicción involucra tanto a las ideas como a los -  
personajes. Hay una lucha permanente entre el arte y la -  
ciencia. Todo sucedía plácidamente, hasta que los cientifi-  
cos vinieron a descubrirnos la redondez del mundo y surgió el desencanto. La contradicción viene a ser la motivadora de esa angustia vital por encontrar "algo" y a la vez es-  
capar de todo. Desde ese desencanto, uno contempla como -  
se van agotando las esperanzas por lograr un mundo mejor, y comprueba que todos los caminos conducen al mismo lugar: "Clara de 50 años.- Será inútil el viaje, porque el mundo es redondo y todos los mares y los caminos nos llevan al

mismo punto." (8)

La estructura de la obra tiene también un profundo significado, puesto que cada escena tiene su principio, medio y fin, como si se tratara de una pequeña obrita dentro de la obra, redonda en sí misma, lo que nos hace recordar -- aquel poema de Rainer María Rilke ...--"Vivo mi vida en -- círculos concéntricos." Después de cada oscurecimiento -- del escenario, continúa otra pequeña obrita, o sea, otro círculo concéntrico de la misma vida, encaminada al mismo objetivo. Desde el punto de vista aristotélico, tiene undad de acción, aunque no de tiempo y sí de lugar.

Es extraño que en esta obra, la autora proponga que la -- fantasía lleve al escape final de la muerte, pues la fantasía de la Garro es generalmente creativa, y como su personaje de Clara, trata de enriquecer la realidad, en lugar de conducirnos a un círculo vicioso, como hubiera hecho Eugene Ionesco.

Además de los ligeros rasgos existencialistas, hay ocultas reminiscencias de Heráclito, como aquello de que no nos bañamos dos veces en el mismo río:

"Clara.- ¡Es maravilloso, Julio! Las calles cambian de -- hora en hora. Nunca son la misma calle. ¿No te has fijado? ¡A que nunca llegas a la misma oficina por la misma calle! Yo quisiera ser tú, para ir a trabajar en la mañana y cruzar la ciudad a la hora en que la cruzan ustedes los que hacen el mundo..." (9)

La farsa es impactante, porque además de los contrastes -- de ideas y personajes, se hace patente el contraste del -- lenguaje mismo, representado sobre todo en el personaje --

de El Lechero, que bruscamente nos deja flotando entre la realidad y la fantasía. Pero esa cuestión del lenguaje, - pertenecería al ámbito de un análisis lingüístico, que se saldría del tema de esta tesis.



C I T A S

- 1 Magaña Esquivel, Antonio  
TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX  
Elena Garro, La Señora en su Balcón, pag. 68
- 2 Seligson, Esther  
IN ILLO TEMPORE
- 3 Magaña Esquivel, Antonio  
TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX  
Elena Garro, La Señora en su Balcón, pag. 62
- 4 Ibidem Pag. 65
- 5 Ibidem pag. 64 y 65
- 6 Ibidem pag. 63
- 7 Ibidem pag. 69
- 8 Ibidem pag. 61
- 9 Ibidem pag. 68

## C A P I T U L O V

### LA OPORTUNIDAD DE SER EN "EL REY MAGO"

De los seis personajes que integran esta farsa poética de Elena Garro, son dos únicamente los que destacan: Felipe Ramos, de 25 años, y el niño Cándido Morales, de seis años. Los cuatro personajes restantes son circunstanciales y están destinados a recrear la atmósfera pueblerina de ese lugar, que identificamos como uno de los más humildes y alejados pueblos de nuestro país.

Felipe Ramos está preso desde el principio de la farsa. Pero no se trata de un preso común. Más bien, se diría que se enorgullece de estar tras de los barrotes, por haber cometido un delito de tipo pasional. En esto se asemeja un poco a los héroes tragicómicos de las películas italianas, que están seguros de haber cumplido con un código de honor, al -- eliminar al rival que trató de robarles a la mujer amada. Felipe es un personaje de carácter bien definido, petulante, obstinado y vanidoso. Hasta hoy, no ha sido otra cosa que -- un esclavo de sus instintos. Pero a todo personaje, tanto -- en el teatro como en la vida, le llega alguna vez la oportunidad de "ser". Por algo a Hamlet, el personaje de Shakespeare, le preocupaba tanto "Ser o no Ser". Nosotros, que -- tenemos mayor riqueza verbal, podríamos afirmar que Felipe simplemente "estaba", pero le faltaba "Ser". Para un hombre rudo, de escasa educación, que siempre ha vivido en la miseria, la oportunidad de ser tendría que presentársele tan -- enorme, como la penuria en que vive; por eso el niño Cándido Morales, le presenta una oportunidad tan increíble, como la de llegar a ser nada menos, que un Rey mago.

Por eso la congruencia de sus reacciones y su realidad, podemos decir que Felipe Ramos es un personaje veraz, al que

sin embargo le ocurre algo inverosímil, poco probable, pero posible dentro de este género teatral, que es la farsa poética. La autora sugiere por medio de esta fábula, que a todo hombre que se encuentre en circunstancias difíciles, puede ocurrirle algo extraordinario, con sólo dejar salir el lado "cándido" de su personalidad, y escuchando la mágica voz de su interior, en lugar de acatar a sus caprichos. Pero Felipe Ramos desprecia el candor de lo sobrenatural, y prefiere obsesionarse con sus bajas pasiones, como es la pasión que siente por Rosa Salazar. Muy justificado es por lo tanto, que el niño se llame Cándido, ya que representa el "candor" que todo ser humano puede despertar o recuperar en un momento dado.

Además existe la creencia general de que cada quien puede al menos ser el rey de sí mismo, con el sólo hecho de dominar las pasiones destructivas.

Es notoria la unión entre mundo fantástico y mundo cotidiano en el personaje de Felipe Ramos, quien a pesar de ser un hombre rudo, linda con lo sobrenatural y lo mágico y al final sufre la condena de aquellos que, después de haber tenido la oportunidad de una vida superior, ya no pueden vivir en el nivel en que se encontraban antes, o sea, en el de las pasiones bajas. Cuando Felipe Ramos se percató de que ha perdido la oportunidad de ser rey mago, desprecia a Rosa. Ya no podrá mirar ni disfrutar lo aparente. Ya le dará lo mismo - ser libre que permanecer prisionero. Y como Rosa es la culpable de que él se encuentre encerrado, la desdén y se dispone desapasionadamente a cumplir su condena;

"Felipe.- Pues allí quédate, Rosa. Quédate siete años esperando a que yo baje." (1)

Aunque formalmente la fábula en sí carece de trayectoria, -

lo que pasa dentro del personaje de Felipe Ramos, o sea la acción interna, hace que en esta obra de la dramaturgia mexicana, suceden muchas más cosas que en otras que tienen acción externa; puesto que aquí el Felipe Ramos del final, es completamente diferente al personaje del principio de la farsa. En "El Rey Mago" puede descubrirse una leve influencia del teatro existencialista, pero nada de esto es definitivo, puesto que todo está modificado por la originalidad de la autora. Por este vestigio que acabamos de mencionar, la farsa se hermana con la que comentamos en el capítulo anterior, que es "La Señora en su Balcón".

Aunque el personaje de Rosa es importante en la trama, por ser la motivadora del crimen que Felipe cometió, no podemos decir que sea un personaje carácter, sino una presencia fugaz, una imagen apenas sugerida. De Rosa se habla desde el comienzo de la acción, pero ésta sólo aparece al final y como un pretexto para demostrarnos el cambio que se ha operado en Felipe. Rosa representa la vida cotidiana, simboliza todo aquello que nos hace caer en trampas de las que a veces no podemos salir, como no fué capaz de escapar Felipe Ramos, a pesar de la mágica oportunidad que le ofreció el niño Cándido. Rosa Salazar, como tantos otros personajes de Elena Garro, es de aquellas figuras que tiene mayor fuerza sin estar presentes de bulto, ya que ella es el pretexto para que Rita Nuñez y Elvira Hidalgo nos den esas pinceladas de atmósfera popular, en un tono satírico que enriquece la tonalidad de la obra.

Si pudiéramos afirmar que en esta farsa existe un Coro, podría decirse que Rita y Elvira son dos elementos de ese Coro que expresa el sentir popular. Ellas empiezan por burlarse de la prepotencia de Felipe:

"Elvira.- (Mirando de soslayo a Felipe) ¡Qué bonito pajarito! ¡Lástima que ya no vuele!

Rita.- ¡Nada más canta y se duerme sentado en su columpio! (Las dos ven a Felipe y se ríen. Este se incomoda.)" (2)

Ellas son las típicas solteras de pueblo, que al no sentirse tan amadas como Rosa Salazar, tratan de intrigar en contra de ella y de burlarse a la vez del tonto amor de Felipe. Pero no constituyen únicamente un Coro burlón, son a la vez presencias juguetonas, motores que desencadenan la acción, ya que influyen en los cambios del personaje principal, que de la más profunda depresión, pasa a sentirse muy importante, al ver que escupe monedas de oro. Esta inusitada circunstancia de que la saliva de Felipe se transforme en moneda, vuelve más verosímil la propuesta audaz del niño Cándido Morales, quien pretende ver en el prisionero a un Rey Mago. - Irónicamente Rita y Elvira cambian la burla por admiración, y se les despierta la codicia al contemplar el oro:

"Felipe.- (Asombrado también se agarra a las rejas y se asoma asustado a ver su escupitajo) ¡Ya lo ven, aquí muy quieto... el Rey de Oros!

Rita.- ¡Para mí también siempre fuiste muy Felipe Ramos!

Elvira.- ¡Sí! ¡Si yo siempre lo dije. en todo el mundo no hay otro Felipe Ramos! Muy cierto que te paseabas y que los demás... ¿A ver, quienes son los demás?" (3)

Rita y Elvira personifican las fantasías populares que hace el mexicano sobre la muerte, en donde al difunto se le considera el protagonista de una fiesta, en vez de tomarlo como un motivo de duelo. Elvira y Rita le comunican a Felipe lo que le hubieran regalado, si el difunto hubiese sido él en

lugar de ser el criminal. Felipe se muestra agradecido al escucharlas, como si lo que están describiendo, fuera una fiesta de cumpleaños y no un velorio.

De todas maneras, la intención de estas dos mujeres no sólo es la de animar o desanimar a Felipe, sino hacer las veces de Coro como acabo de decir, o sea representar la voz popular y crear la atmósfera que define al lugar en el cual transcurre la acción.

Más importante resulta el personaje del niño Cándido Morales, puesto que es quien propone a Felipe Ramos la oportunidad de traspasar los límites de la realidad y ser algo más de lo que ha sido hasta hoy. Pero el niño en sí tiene importancia, porque es a la vez muy real, muy insistente e incluso exasperante como todos los niños, que mientras tranquilamente comen un dulce, tratan de inquietar a su interlocutor y al mismo tiempo es tan mágico, que al final de la obra se eleva por los aires en su caballito de cartón. Esta escena solo sería comparable a la obra cinematográfica "Milagro en Milán" del neorealismo italiano. La forma de hablar de Cándido Morales, sugiere que Felipe no debe pedirle a la realidad aparente otra cosa que las apariencias, mientras que en sí mismo deberá encontrar la otra cara de la realidad, la verdaderamente mágica. Por eso, cuando Felipe le exige a Cándido que le diga lo que puede verse más allá de los barrotes de la cárcel, el niño responde con una descripción simple y repetitiva:

"Felipe.- (Agarrándose a los barrotes con desesperación)  
¡Ay, que triste es la suerte del desgraciado! ¡Dime cómo es!

Cándido.- ¡Pues es bonita!

Felipe.- (Imitándolo) ; Pues es bonita! ;Y de allí no sales! ;Dime cómo es!

Cándido.- ;Pues es muy bonita!

Felipe.- (Gritando) ;Muy bonita! ;Desgraciado! ;Vergüenza de tu familia! ;Sobras de plato de mendigo! ;Eres menos - que el rabo del burro!". (4)

El espectador reconoce que Felipe, debido a su obstinación pasional por Rosa Salazar, comete una injusticia con el niño Cándido, o sea que desprecia la oportunidad de -- "ser", en aras de la transitoriedad.

Junto a este despliegue infantil y juvenil se encuentra - Adrián Ruiz, un carcelero de cuarenta años, que no es para nada el típico carcelero déspota de la mayoría de las prisiones del pueblo; tal vea la autora no quiso exponer un carcelero común en medio de la aparición inusitada del -- niño Cándido. Es Adrián un hombre reflexivo, que expresa máximas muy representativas de la sabiduría popular. Nos recuerda que el carcelero de los demás acaba por ser carcelero de sí mismo, olvidando lo que significa la libertad. Adrián es una persona de carácter definido, que en el fondo tiene envidia de los reos, puesto que sabe que - saldrán un día; en cambio él, tendrá que continuar vigilando a los demás:

"Felipe.- ;De verdad que tu suerte es más triste que la mía!

Adrián.- ;Como se va a comparar! ;Tú vas a salir un día! En cambio yo...

Felipe.- ;No te pongas así... también tú hallarás tu libertad!

Adrián.- ¿Yo? ;Cuando! ;Lo único que he aprendido es a -- ser autoridad!". (5)

También recuerda el personaje de Adrián aquellos versos de Sor Juana Inés de la Cruz... "¿Quién dirá que firmando ajena muerte el mismo juez en ella se condena?".- Sólo en una farsa poética puede aceptarse el hecho de que un carcelero sea amigo del prisionero y que además se preste al diálogo. De todos modos, en éste diálogo advertimos que el concepto de la belleza de Felipe es muy especial para un hombre de carácter rudo, pero resulta explicable dentro del mundo mágico de la autora. Del diálogo de Adrián y Felipe, se desprende la idea de que la belleza rara vez se aprecia en toda su plenitud, y que sólo apreciamos destellos incompletos que debemos juntar en el interior de nuestra mente, como si se tratara de unir un rompecabezas. Esta idea la expresa Felipe, al recordar a Rosa:

"Felipe.- ¡Nunca se me aparece completa! A ratos veo su risa, a ratos su pelo o sus dientes. Yo quisiera juntar todos sus pedazos para verla entera; pero no se deja. Cuando ya agarré su nariz, se me escapa el calor de su piel; cuando ya agarré sus ojos, se me van sus manos. ¡Y en eso se me van las noches: juntándola, juntándola, y esperando a que amanezca para verla pasar completa." (6)

"El Rey Mago" tiene una clara unidad de acción y de lugar, que aumenta su intensidad. Tiene un principio bien definido, que es el contacto de Felipe Ramos con el niño Cándido Morales. Puede localizarse una parte media, en el momento en que Felipe reconoce que no se puede poseer a la belleza en su totalidad. El final se sitúa claramente, -- cuando el personaje se da cuenta de que pudo ser algo más que un prisionero y de que perdió tontamente su oportunidad.



En lo que respecta a teatralidad, es ésta una de las más valiosas del teatro breve de la misma autora. A la vez - que está llena de símbolos, es rica en referencias cotidianas. El carcelero tiene su dosis real, pero funge a la vez como símbolo y como ideal. Y las dos muchachas de pueblo, pueden ser magistralmente teatrales, tanto por sus actitudes irónicas y chismosas, como por su calidad de -- personajes-coro. El efecto final de que el niño se eleve - por los aires, aumenta ese valor que ya señalamos.

El hecho de que el personaje principal observe la vida desde un balcón, lo emparenta con la obra del capítulo anterior "La Señora en su Balcón"; Porque aunque Clara no se encuentre materialmente presa, está de hecho prisionera de sí misma, mientras Felipe Ramos fué hecho prisionero por la justicia, pero se encuentra ante la posibilidad de la más auténtica libertad, que es la libertad de "Ser". Ambas obras están unidas por un leve vestigio del teatro existencialista, aunque éste no llegue a ser definido.

C I T A S

1. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983.  
EL REY MAGO
  
2. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
El Rey Mago
  
3. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
El Rey Mago
  
4. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
El Rey Mago
  
5. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
El Rey Mago
  
6. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
El Rey Mago

## C A P I T U L O VI

### "LA METAMORFOSIS INCONCIENTE DE VENTURA ALLENDE"

Esta farsa de Elena Garro recuerda alguna de las fábulas de Esopo. Solamente grupos de animales acompañan al personaje principal, que es Ventura Allende. La fábula es muy simple. Un hombre perezoso se ve tentado por un Puerco, que la autora sugiere que es el malo, o sea el Diablo. El hombre sucumbe ante la gula y el placer y termina también convertido en animal. Es la única farsa de Elena Garro que resulta moralista, porque sugiere que el ocio conduce a situaciones peligrosas, y que el espíritu del mal es como un puerco engañoso. Difiere del resto de su creación dramática, porque en las demás farsas no existe moraleja o mensaje definido, sino solamente un afán lúdico insuperable, un deleite en la belleza del diálogo y las palabras y el valor estético de la obra misma.

Ventura Allende es un pobre desdichado, podríamos clasificarlo como el clásico anti-héroe del teatro contemporáneo, que ya no se ocupa de personajes superiores o héroes increíbles, sino del hombre que padece las circunstancias adversas de los tiempos críticos. Entre esas adversidades que rodean a Ventura Allende, la más notoria es la esterilidad de la tierra, y la segunda su complejo de persecución, puesto que se siente agredido por todos, incluso por los mismos montes. El personaje tiene conciencia de su miseria, pero manifiesta que la culpa no es únicamente la de su pereza:

"Ventura.- ¡Bien fregado! Para que luego digan: ¡Ventura Allende es un huevón! ¡En mi lugar los habría de ver! ¿Quién va a sacar una milpa de una piedra? ¡Eso se llama hablar por hablar! ¡Anden, lenguas, hablen que por hablar no se paga! Al cabo, que las hambres las pasa Ventura Allende "El huevón"... Qué silencias

quedarían si yo pasara delante de ustedes comiendo pan. ¿A poco creen que sólo el día del entierro de mi difunta abuela conocía su sabor? ;Véanme ahora cómo lo trueno! Una borregada no haría más ruido. ;Que digo! ;Ni una caballada!..." (1)

Ventura, que entre paréntesis no es otra cosa que un desventurado, tiene la idiosincracia del típico pueblerino, que opina que solo hay tres acontecimientos importantes en la vida: El nacimiento, el casamiento y la muerte. A pesar de lo fabuloso de la situación, Allende es un personaje adecuado y constante. Sus reacciones son absolutamente esperadas y lógicas, y fuera del hecho irreal de que los animales hablen, todo transcurre dentro de los límites de lo creíble, y podríamos decir que, puesto que los caballos y los borregos caminan, se trata más bien de actitudes humanas aborregadas, más que de animales en el sentido estricto del vocablo. En efecto, los borregos están simbolizando el adocenamiento, la pérdida de voluntad, la falta de dignidad humana. Y el caballo, aunque también es una bestia, da una idea de orgullo y virilidad, de fuerza natural en todos los aspectos.

Aunque el manejo del lenguaje es realista, netamente popular y con expresiones genuinas del mundo campesino, podríamos afirmar que en esta obra ocurre lo que en los sueños: Es decir, que todos los personajes son el mismo, según aseguran los psicólogos, todos son el que está soñando: en este caso, son todos Ventura Allende, actitudes que están dentro de él, o que podría tomar según las circunstancias. El mismo evoca desde el principio a la borregada y a la caballada, indicando que no son otra cosa que materializaciones de su mismo deseo inconciente.

Como sucede en otras farsas de la autora, a la simple evocación de algún objeto animal o cosa, ocurren las cosas más inverosímiles. Por ejemplo, cuando Ventura esboza el deseo de ser invitado a un festín de bodas, enseguida aparece la mesa opíparamente dispuesta para los invitados. El hecho -- de que en la mesa existan todas las viandas, excepto la -- presencia de los novios, nos confirma en la idea de que se trata de una representación del onconciente o del mundo de los sueños, en donde todo suele ocurrir al revés que en la vida diaria. El mismo Ventura afirma que lo que abunda son novios y lo que falta es el dinero para el banquete de bodas, y aquí tenemos al banquete, pero para nada a los novios:

Ventura.- (Interrumpiendo impaciente) ;Tú sabrás mejor de lo que hablas! Aquí en confianza, ¿verdad que dos novios no estarían de más? ;Que boda no tendrían! Hay gente que bien quisiera casarse y arreglarse una boda como se debe... Lo malo es que llevamos tres años de -- secas... ¿y quién se va a casar? ¿Con qué maíz? ;quién -- pagaría los guajolotes, quién el velo, quién la música -- quién los cohetes?... Estoy pensando que cuando yo les cuente la boda sin novios a la que fui, no me lo van a creer. Porque en estos tiempos los novios abundan; lo que escasean son las bodas y que se de una porque si -- ..." (2)

Otro detalle que observamos que sucede al revés de lo que pasa en la vida diaria, es que el puerco sea delicado, cortés, y con buenos modales, pues generalmente al cerdo se -- le tiene por animal rudo, y menos limpio que el resto de -- su especie manífera:

"Ventura.- ¿Y dices que me vas a invitar a una boda lú  
cida?

PUERCO.- ¡La más lucida de la historia de nuestro pue-  
blo!... Pero me tienes que llevar cargando, porque mis  
patas son delicadas y este terreno es muy pedregoso."

(3)

Y así se comporta el Puerco durante toda la farsa, tratan-  
do de aparecer muy fino, de enseñar el modo de comer las -  
ostras y reprobando el gusto popular por los capulines en  
lugar de preferir las cerezãs, que son las frutas excelen-  
tes.

Frank Dauster en sus "Ensayos sobre Teatro Hispanoamericano"  
(4) opina que Ventura Allende es la farsa menos lograda de  
Elena Garro, tal vez porque no encuentra en ella los elemen-  
tos oníricos tan definidos que existen en el resto de la  
obra, pero por lo que acabo de exponer, opino que en Ventu-  
ra Allende destaca el mismo nivel de mundo fantástico que  
en todas las otras farsas, solamente que aquí los elemen-  
tos están mezclados con una gran dosis de sátira política  
y de raigambre popular. Pero domina en todos los diálogos  
esa capacidad lúdica, esa acertada intervención de la esen-  
cia de las rondas infantiles, y esa variedad de niveles --  
que emergen desde el inconciente hasta la vida cotidiana.  
Tal vez a Dauster le pareció inexplicable en la Garro la -  
intervención del político tipo, pero los que conocen de --  
cerca a la autora se han dado cuenta de que también la in-  
quietud política intervino alguna vez entre sus inclinacio-  
nes. Y a propósito del político, podemos destacar que ese  
personaje del Puerco, despliega una dosis de comicidad que  
aligera la obra. Es inevitable la identificación de este -  
Puerco con muchos políticos mexicanos, que quieren apare-  
cer como protectores de los menesterosos, de los campesi--

nos olvidados en este nuestro tercer mundo, ayudándolos a conseguir un placer instantáneo, para luego convertirlos en borregos, en seres del montón, incapaces de pensar por sí mismos, que pierden incluso la capacidad de expresarse y el don de la palabra.

Lo notable del personaje del Fuerco, es que va adelantando la acción a base de sugerencias. A Ventura le advierte sobre la ingratitud de los ciudadanos a quienes según él ayudó, diciendo que su carga al principio parece liviana. La labia del Fuerco contrasta con los berridos de los borregos, que se han quedado mudos por creer en las promesas del espíritu del mal. La semejanza de este personaje con cualquiera de los líderes políticos, no podría ser más clara:

"Fuerco.- Yo quiero llevarte a un hermano festín. ¡Quiero invitarte a la boda más lucida que jamás hayas visto! ¡Quiero devolverte la fe en las bondades del mundo y sus placeres! Eres un hombre sencillo, que no ha visto sino el lado raquíptico de la vida. La labor de un buen mexicano es compartir con sus conciudadanos los beneficios que nos ofrece este país, cornucopia de la abundancia!" (5)

Ventura Allende no solo simboliza el ocio improductivo, -- sino que a la vez representa la realidad de nuestro pueblo, en donde debido a la escasez, "no se puede sacar una milpa de una piedra". Pero el político, muy ladino, y según la autora, sucio como Fuerco, a toda costa quiere hacernos creer que vivimos en la abundancia, y que todos nos tendemos la mano. Pero este Fuerco no solo representa la tentación, la manipulación, sino lo acomodaticio de esos políticos, que tienen la habilidad de hacer cargar a los demás -- con sus culpas, por eso simbólicamente le pide a Ventura --

Allende que lo lleve cargando a sus espaldas. Al principio se manifiesta meloso, como todos los de su calaña, y luego se torna impositivo, burlándose incluso de la naturaleza del ser humano, y asegurando que "ser y comer es la misma cosa". Lo más lejano a un Puerco sería soltar una lágrima, y en eso también se proyecta el humor de la autora, puesto que hace llorar al Puerco, cuando Ventura Allende lo acusa de no ser una "criatura del Señor". Y es que Ventura Allende, desde las tinieblas de su ignorancia, sospecha de la amabilidad melosa del Puerco, desconfía de sus promesas aun que acabe por sucumbir ante ellas, como sucede en efecto - con casi todos los integrantes de nuestro pueblo, sean iletrados o letrados. Cuando el Puerco ha logrado seducir a sus víctimas y convertirlas en borregos, les echa en cara su miseria y su falta de maneras, lo mismo que los políticos hacen con el pueblo, a quien llaman gente baja y desgraciada.

La borregada y la caballada, que ya han sido engañados por el político, le advierten a Ventura Allende que no escuche los malos consejos de quien trata de destruir su dignidad, saciando su apetito. Pero el hambre siempre ha sido más fuerte que el hombre, y Ventura ya se ha dejado seducir hasta el punto de llegar a creer en lo inexistente, como es la pareja de novios. Ventura tiene ante sí a la manada que se queja de la falta de alimento, y ni así se da por enterado de lo falso de las palabras del Puerco, o sea que nadie experimenta en cabeza ajena, como dice la sabia conseja popular, y lo que viene a comprobarnos de la destreza como la autora maneja todos esos refranes que latan desde hace siglos entre la gente de nuestro pueblo.

Frank Dauster señala un posible origen de la farsa de Ventura Allende en la leyenda de Circe, aclarando que existe .



la diferencia de que en la vieja leyenda los encantados son los Puercos y aquí el encantador es el Puerco. Pensamos que por el solo hecho de que aparezca este animal, no necesariamente determina la procedencia o la semejanza con la mencionada leyenda. En cambio si existe una gran afinidad entre Ventura Allende y la obra de Ionesco "Rinoceronte", lo mismo que un estrecho parentesco con la "Metamorfosis" de Kafka, sin que en ninguno de los casos nadie haya copiado al otro autor, puesto que la farsa de Elena Garro fué estrenada en México antes de que la obra de Ionesco se estrenara en París. Además, aquí la transformación de Ventura en borrego se hace de la forma más natural, con esa impasibilidad que nuestro pueblo ha tomado siempre tanto lo insólito como lo trágico. En cambio en "Rinoceronte", hay gran exaltación ante la aparición de estos animales:

Barenger.- ¡Llamen a la policia! ¡Hay un rinoceronte en la casa!

La voz de la mujer del viejecillo.- ¿Qué ocurre Juan? ¿Por qué haces tanto ruido?

El viejecillo. (a la mujer).- No sé qué cuenta. Ha visto un rinoceronte.

Barenger.- Sí, en la casa. ¡Llamen a la policia!" (6)

En la farsa de la Garro, en efecto, nadie se estraña de -- que de pronto, mientras juegan los animales con Ventura -- Allende y le preguntan si va con "melón o con sandía", éste, como la cosa más natural del mundo, se convierte en borrego:

"Ventura.- ¿Qué diría yo? Pues que sea la Sandía. ¡Pero una sandía llena de agua! ¡Colorada por dentro, verde por fuera! ¡Pesada a la mano, ligera a la lengua!

(lo empujan y lo pasan detrás del último borrego. Cuando se coge se du cintura, se convierte en borrego.)

Puerco.- (Avanzando al centro de la escena) ¡Este juego ya se acabó! ¡Gané un borrego! ¡Y colorín colorado, este cuento se ha acabado!" (7)

El tratamiento lúdico, como vemos, es igual en esta farsa que en el resto de la producción teatral de Elena Garro, - sólo que existe aquí una proyección internacional; se convierte la preocupación de toda la literatura actual, bien sea dramática o narrativa como en el caso de Kafka, de que estemos perdiendo el arte de ser hombres, y de que una Metamorfosis inconciente nos esté llevando a la condición animal, debido a la penuria material y espiritual en que se mueve el anti-héroe de nuestros días. Digo que se trata de una metamorfosis inconciente porque concientemente el hombre siempre ha tratado de efectuar una metamorfosis hacia arriba, o sea convertirse en ángel, en dios o semidios, como els ocurría a los héroes de las leyendas griegas. Pero es el inconciente quien lo lleva a veces por manifestaciones animales, tales como la violencia, la rapiña, y -- otros muy consabidos estados del instinto que brotan inesperadamente del inconciente o del subconciente.

Esa mezcla de personalidad entre animal y humana, ya se la había dado la autora a otros personajes de sus farsas, tales como los Caballeros de los personajes de Doña Blanca, que son centauros con patas de caballo, pezuñas y la crin del mismo animal. Algo semejante sucede en "El Rey Mago" en donde Felipe Ramos está enjaulado y las mujeres al pasar se burlan diciendo:

"Elvira.- (Mirando de soslayo a Felipe)

¡Que bonito pajarito! ¡Lastima que ya no vuele!" (8)

Y Felipe Ramos en sí, se mueve por los impulsos del instinto, matando por la pasión, en lugar de recurrir al razonamiento?

Otro caso de personalidad entre animal y humana lo tenemos en "Andarse por las Ramas" con el personaje de Lagartito, y también indirectamente en "El Rastro" donde se considera a la mujer de placer como un animal.

Ventura Allende en donde mejor se aprovecha esa personalidad animal, para darle más licidez a la sátira política, y que no quede en simple teatro de manifiesto, como frecuentemente ha ocurrido en el teatro actual, cuando se intenta lograr un diálogo de ideas sociales o políticas.

A pesar de que en esta farsa se sigue la norma aristotélica de principio, medio y fin, el diálogo no es estrictamente aristotélico, o sea que no se sigue al pie de la letra una reacción de causa y efecto, y la dimensión mágica tanto de los sucesos como del conjunto, se salen de los preceptos del mencionado autor. A pesar de esto, la autora no cae, ni aún en esta farsa, que tanta semejanza tiene con las de Ionesco, dentro del pretendido teatro del absurdo, puesto que su mundo poético y fantaseoso todo tiene una lógica y una explicación, una repercusión y concomitancia con el mundo real, y no se hace en ningún momento una marcada escisión con la realidad, como en las otras obras actuales del teatro del absurdo.

Pero volviendo al señalamiento de que existe un principio, medio y fin, podemos advertir claramente como principio, la

aparición de Ventura Allende, cuando se queja de su miseria y de la falta de medios para sembrar. Una parte media está marcada cuando el personaje empieza a disfrutar plenamente del banquete, olvidando su desconfianza inicial; y el desenlace, ya presentido por los espectadores, viene a ser su conversión en borrego. ¿Pues qué otra cosa puede esperarse de nuestros políticos, que el aborregamiento y adocenamiento general?

Como toda obra bien estructurada, aunque se trate de una obra breve, la autora no olvida la presencia del Coro, que en este caso está representado por la Borregada y la Caballada. Este Coro, constantemente está advirtiendo al personaje que debe de huir antes de que sea tarde:

"Fuerco.- ¡Bravo! ¡Empieza a entender mi lección! Ahora po demos adornarlo con varios ceros de círculo perfecto.

Ventura.- Ah... no crea, no le entiendo bien...

Borregada.- Mejor vete antes de que le entiendas!

Caballada.- ¡Tampoco nosotros le entendimos!" (9)

Aquí la autora vuelve a poner de manifiesto la semejanza + del Fuerco con el político, que no solamente trata de seducir con palabras melosas y flacas promesas, sino que además utiliza un lenguaje oscuro, intencionalmente oscuro que -- nadie entiende. Y el político no solamente deja de cumplir, sino que además aquel que lo escuchó queda peor de lo que estaba.

Ese mismo Coro de Borregos y Caballos, al darse cuenta de que Ventura Allende ha caído en las garras del político, le advierten que no le seguirán al juego. Esto recuerda la actitud de algunos disidentes, que en vano tratan de protes-

tar a destiempo, después de que cayeron en el engaño y a su vez se aborregaron:

"Borregada.- No jugaremos contigo, aunque nos muramos de hambre." (10)

Al final de la obra, el engaño nos demuestra que no son -- muchas las opciones que le quedan a un pueblo que no ha luchado por su dignidad: o se hace borrego o se vuelve caballo, pero no recobra su calidad de hombre libre y pensante, después de haber creído en las promesas, o sucumbido ante sus apetitos inmediatos.

La intervención de las rondas, bien sean como base o complemento de la fábula, ha sido uno más de los aciertos de la obra de Elena Garro, porque no solamente refuerza su mundo mágico y su atmósfera poética, sino que le da oportunidad para decir cosas duras, verdades de peso en forma inocente y ligera. Como todo teatro es esencialmente un juego, esta forma de jugar de la autora le brinda a su obra solidez -- aunada a la ligereza del concepto lúdico.

Esos borregos y caballos caminando en dos pies, acentúan -- la teatralidad de la obra, que de por sí reúne muchas posibilidades espectaculares. Dos décadas después de Ventura -- Allende, vimos en "Equus", caballos que también caminaban, danzaban y hacían el amor. Es un acierto que la caballada y la borregada al principio estén manejadas como partes -- fundamentales del diálogo, y en la segunda parte, como elementos del Coro. Nos demuestra la flexibilidad de expresión del teatro de nuestros días, para aprovechar al máximo todos los recursos.

Resumiendo, nos damos cuenta, de que no es la sátira política la que impera, aunque aparentemente el Puerco como político, sea el personaje más importante, más relevante. incluso que el mismo Ventura Allende. Lo que predomina es ese mundo de los sueños o del inconsciente llamado el reino -- del revés, ya que, empezando por el nombre de Ventura, que es un desventurado, todo ocurre al revés. La boda existe -- sin los novios en lugar de novios sin la boda, como suele pasar en la vida cotidiana. El Puerco, animal rudo, se muestra delicado y con calidad oratoria. Son muchísimos los detalles del revés, pero impera también esa metamorfosis del inconsciente que ya señalamos en Kafka y Oinesco, afines -- a nuestra autora por ese descubrimiento de que estamos perdiendo el arte de ser hombres y precipitándonos a las actitudes instintivas de la bestia, debido a una penuria física y espiritual, en donde no se nos ofrece otra cosa que el engaño, las falsas promesas y la mencionada e ineludible condición animal. No hay más opciones que la borregada o la caballada. Nos estamos alejando de la originalidad.

C I T A S

1. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana  
pag. (Ventura Allende)
2. Ibidem pag.
3. Ibidem pag.
4. Dauster, Frank  
ENSAYO SOBRE TEATRO HISPANOAMERICANO  
El Teatro de Elena Garro: Evasión e Ilusión  
SEP Setentas 208, pags. 72-73.
5. Garro Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana  
(Ventura Allende) Pag.
6. Ionesco, Eugene  
RINOCERONTES  
Alianza Editorial  
Pag.
7. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana  
(Ventura Allende) Pag.
8. Ibidem pag.
9. Ibidem pag.
10. Ibidem pag.

## C A P I T U L O VII

### LA PASION INTRANSFERIBLE EN

#### "EL ENCANTO, TENDAJON MIXTO"

Esta convergencia de diversos movimientos espirituales que caracteriza casi todas las farsas poéticas de Elena Garro, se advierte una vez más en "El Encanto; Tendajón Mixto". - La mencionada convergencia, le da riqueza y profundidad a la obra y acentúa su carácter mágico.

La fábula es simple, para demostrarnos que en una buena -- obra teatral, no cuenta tanto la historia, sino el trata-- miento adecuado. Tres arrieros que van por un camino soli-- tario, encuentran a una seductora mujer que vive en un ten-- dajón, y que hace desaparecer a uno de los arrieros, junto con el tendajón y todo lo que allí se encuentra.

La intervención de un "harrador", vuelve esta obra un poco diferente de las demás. Pero enseguida comprobamos que no se trata de un narrador "brechtiano", sino que ayuda a situar la acción en un tiempo lejano, indefinido, y que subraya su calidad mágica.

Existe una leve similitud de esta farsa con "Ventura Allen de", por la situación física en un páramo desierto, en don-- de predominan las piedras y la soledad, así como también -- por lo indefinido de la época. Solamente que aquí no se -- recurre a una metamorfosis para dar el efecto de lo inusi-- tado, el toque de lo increíble. Aquí lo milagroso radica -- simplemente en el hombre y sus visiones. Y la autora re -- cuerda con estas visiones la idea griega del "ocio creativo", porque señala que es necesario mantener una actitud -- contemplativa, para provocar el encantamiento. Por eso -- afirma uno de los tres arrieros:



"Ramiro.- Se quitó de los caminos y sus piedras, mirando...  
Juventino.- ¡Muy cierto! ¡Sólo Mirando!" (1)

Otra semejanza de "El Encanto, Tendajón Mixto" con Ventura Allende, radica en el encuentro real de aquello que se evoca simplemente con el deseo. Ventura menciona a la borregada y a la caballada y se la encuentra. Tiene deseos de un festín de bodas y un Fuercito lo invita a disfrutar de ese festín. Los arrieros de "El Encanto, Tendajón Mixto", expresan el anhelo de hallar una amable compañía, y encuentra a la mujer del bello pelo negro. El mismo viejo proverbio de que "todo aquel que busca, encuentra" aparece en "El Rastro", manifestado por los hombres que hacen las veces de Coro:

"Hombre II.- El hombre encuentra lo que busca, y ve en él mundo lo que adentro lleva." (2)

Así también la mujer del hermoso pelo negro, en "El Encanto, Tendajón Mixto" le dice a Anselmo Duque:

"Mujer.- El hombre encuentra lo que busca. Y si a tus ojos vine, fue para darte algún encantamiento." (3)

Esta correspondencia entre deseos y encuentros es característica de la farsa poética, pero en Elena Garro aparece con mayor frecuencia que en el resto de las obras contemporáneas de este género.

Los personajes de los arrieros, son representativos de las actitudes más comunes del ser humano. Los tres son constantes y congruentes con su realidad, pero destaca el personaje de Anselmo Duque, que viene a ser el personaje principal, porque es el que sucumbe a los encantos de la mujer aparecida en medio del camino real. Anselmo Duque, a semejanza del

personaje de Ventura Allende, confirma la idea de que al más infeliz de los hombres, es a quien le ocurre lo más -- inusitado, el encuentro con lo maravilloso y lo increíble. Anselmo expresa desde el comienzo de la obra que "sus ojos no han visto más padeceres" y de los tres arrieros, es el que se queja más del cansancio:

"Anselmo.- ¡Desde cuándo lo debíamos haber topado! Ya me canso. ¡Anda y anda y anda! Y cada vez se nos aleja más."

(4)

Pero a la vez es el más inconforme y el más infeliz, también es el más confiado, el que se deja llevar ciegamente por sus visiones, Anselmo Duque es un hombre de entrega total, que está convencido de que si Dios y su madre le dieron los ojos, ha de ser para disfrutar de lo que el mundo le ofrece y éstos pueden ver.

Juventino en cambio, representa la vejez del hombre. Es -- cauteloso y no confía en la belleza ni en la mujer, porque recuerda que hace años escuchó la voz de la esperanza y la belleza y alguien le desencantó. El viejo arriero se declara incapaz de vivir en momento mágico:

"Juventino.-;Yo ya no busco nada!

Mujer .- Es fácil desencantar a un hombre. Alguna te negó su compañía. Tu ya no tienes remedio. Puedes decir que eres viejo." (5)

El personaje de Ramiro Rosas, un arriero un poco más joven pero no tanto como Anselmo Duque, es más realista. Sin tanta cautela ni desconfianza como Juventino, acepta la vida con actitud llana, con resignación, y aunque también se -- siente atraído por el encantamiento, confiesa no poder traspasar esa otra dimensión espiritual, porque ya su cuerpo no le respondería:

"Ramiro.- Quisiera yo dar sus pasos, aunque llorara mi madre. Pero mis pies no me llevan..." (6)

Es este personaje como un término medio entre el encantamiento y la desconfianza, por un lado desea dar crédito a lo que ve, pero por otra parte se siente ya incapaz de dejarse atrapar por el hechizo.

Es solamente Anselmo Duque, el que quiere mantener los ojos muy abiertos para ver más allá:

"Juventino.- Es mejor no fijar la vista, traerla vaga, para no ver tantos males que caen sobre nosotros."

Anselmo.- Yodiría que no, que hay que traer la vista bien alerta. Sólo así podemos ver lo que se nos esconde..." (7)

El que es dócil para dejarse llevar por sus visiones, tiene conciencia de que el hombre es imperfecto, y que toda virtud extrema puede ser agotadora e inhumana.

Lo novedoso de esta obra, reside en que el pretexto para trasladarse a ese otro mundo de la fantasía, sea precisamente un tendajón de pueblo, uno de esos viejos tendajones que ya están desapareciendo, y en donde podíamos encontrar todo, en marcado contraste con los caminos reales, en donde nada podemos encontrar. También el personaje de Anselmo está lleno de contrastes. Por un lado es inocente, cándido, es poeta, y por otro lado es capaz de abandonar a su madre y a sus amigos por sucumbir ante el placer. Anselmo demuestra que para embriagarse con la belleza, no hay que dejar cabida a la duda, hay que creer ciegamente en la magia para vivirla.

El hecho es que los tres arrieros escuchan la misma voz y

contemplan la misma aparición, nos demuestra que la belleza esté al alcance de todos; que en toda vida se presenta alguna vez la ocasión de participar de lo milagroso, pero que se requiere del candor necesario para dejarse llevar -- por el hechizo o rechazarlo. Un ejemplo típico de la generalidad de los hombres, es Ramiro Rosas, el arriero que se queda siempre entre el deseo de dejarse hechizar y el miedo de acceder a sus impulsos: es el personaje genérico, -- que sin llegar a la desconfianza extrema, no se decide sin embargo a dar el paso más arriesgado.

La autora trata de decirnos que aquel que como Anselmo -- acepta "perdersé", es el que de verdad se encuentra y encuentra su propia realidad, puesto que existen realidades más trascendentes que la realidad aparente, aunque a veces puedan parecernos de humo.

Algunos críticos podrían argumentar que estos tres personajes no son arrieros en el sentido estricto de la palabra, puesto que usan un lenguaje poético muy profundo, pero debemos recordar que muchas gentes del pueblo, sobre todo -- éstas de un tiempo lejano e indefinido, están autorizados por el género de la farsa poética a expresarse en un lenguaje acorde con su calidad simbólica. Estos arrieros serían más bien una especie de caminantes de la soledad del alma, de esa soledad representada por un camino pedregoso y abandonado.

La idea de que el tendajón se esfume y vuelva a aparecer -- al año siguiente en la misma fecha, sugiere que, contra lo que opinan los científicos, también los hechizos son susceptibles de repetirse, cuando el ser humano los evoque en una circunstancia semejante al tiempo en que se produjeron por vez primera. Es así como la función del narrador está cla-

ramente definida en este caso, ya que sirve de enlace entre la primera aparición del tencajón y la segunda. El narrador es simplemente sugerente, no sirve de opinión crítica, como en las obras de teatro didáctico, pero da a entender que en aquella época lejana, el hombre buscaba el sustento espiritual a la par que el aliento físico.

Es notorio el hecho de que la autora manifiesta la pericia suficiente para escapar de las escenas obvias. Un dramaturgo inexperto, habría incluido en su obra quizás, la llegada de los dos arrieros al pueblo, y tal vez la reacción de la gente del pueblo ante la ausencia de Anselmo. Pero como Elena Garro está conciente de que se trata de captar la esencia de un mundo fantástico, esa esencia se constriñe y se limita.

El personaje de la "Mujer del Hermoso pelo negro", no es obviamente un personaje carácter, ya que se trata del símbolo del hechizo de la belleza; en parte recuerda la leyenda maya de la Xtabay, que encantaba con su canto a los caminantes y los perdía para siempre. Junto a ese mundo mítico prehispánico, se unen en esta obra leyendas de otras culturas, tales como uno de los mitos principales de la cultura occidental, que es la historia del filtro de Tristán e Isolda. Dicho filtro está simbolizado concretamente en la copa que la mujer ofrece a Anselmo, o más bien, que ofrece a los tres arrieros, pero que solamente es aceptada por Anselmo Duque.

"Anselmo.- ¡Dame primero el vino! ¡Si todo fuera mentira, él te guardaría!

Mujer.- El vino...

(La mujer del hermoso pelo negro sirve una copa y se la ofrece. Anselmo cruza el umbral de "El Encanto" y coge la

ser realmente teatro.

Pero volviendo a la fábula, podemos añadir que la segunda parte es muy concentrada, tal como debe ser una obra cuya intensidad tiene que ir de menos a más. Esta segunda parte, nos muestra a ese Anselmo Duque al que sus amigos han vuelto a buscar. Tal vez los dos arrieros, más que suplicarle que regrese con ellos, lo que esperan es que su amigo les cuente algo de lo que ha experimentado al dejarse seducir por los ensueños. Pero Anselmo nada puede contarles, porque es preciso recordar que la pasión es intransferible. El personaje de Anselmo se niega a regresar al mundo cotidiano. Insiste en quedarse atrapado por el placer, pero ni siquiera escucha a sus amigos que regresan ni puede atender a sus demandas, justamente porque la experiencia mágica es intransferible, y como acabo de decir, intransferible. Cuando Juventino y Ramiro se sorprenden al ver que Anselmo tiene la misma copa en sus manos, como si el tiempo no hubiera transcurrido, le empiezan a hacer muchas preguntas que Anselmo ni siquiera parece escuchar. No se dirige a ellos... sino a la mujer, diciéndoles que los deje, o sea que no los tome en cuenta. El hechizado desconoce lo que está pasando, o más bien es incapaz de definirlo: "Ramiro.- Por favor te lo pido; ¿qué has visto, Anselmo? Anselmo.- (sin verlos) ¿Qué he visto?... Si pudiera decirlo... apenas estoy empezando a ver... todavía me falta mucho..." (11)

El hecho de que Anselmo no lleve la cuenta de los días que han transcurrido desde que sus amigos se fueron, nos confirma que en la otra dimensión, en el mundo de la fantasía, el tiempo no se mide en la misma forma, y que una eternidad puede a veces parecer un instante, como ocurrió al personaje de el cuento de Gutiérrez Nájera (12), (Rip-Rip) --

que se duerme una tarde en el campo y cuando vuelve al pueblo han pasado más de cien años. No hay que olvidar que -- precisamente la eternidad no es un tiempo largo, sino la -- negación del tiempo.

Cabe señalar que otra de las afortunadas funciones del narrador es la de lograr una unidad aristotélica de lugar. -- También destaca como dije, esa acertada unidad de acción -- que hace que la farsa se convierta en un solo momento mágico, que difícilmente podría dividirse en principio, medio y fin, por sostenerse todo el tiempo en un intenso clímax.

A pesar del lenguaje acendradamente poético que usan los arrieros, puede decirse que son veraces y verosímiles, por que se quejan de las cosas que suelen quejarse los arrieros, y les preocupa la idea de tener líos con la justicia y todos esos detalles que dan realismo a la historia.

"El Encanto, Tendajón Mixto" nos deja la sensación final -- de que son los miserables y los desventurados los más propensos a encontrar lo milagroso en su camino, y que los -- más primitivos de los hombres están a veces capacitados para mayores audacias, porque aún conservan el candor de los que no le temen al ensueño.

El elemento sorpresa está manejado constantemente, y esto permite que la teatralidad sea muy rica, como el acto de -- hacer brotar una fuente, o la de emitir una bandada de pájaros a través de la cabellera. La riqueza de los contrastes, como ya señalamos, el del llano con el trigo que se -- convierte en oro, marcha a la par que el contraste de mundo cotidiano y mundo fantástico.

Las expresiones repetidas contribuyen a hipnotizar tanto --

al actor como al espectador. El hecho de repetir "el pueblo está muy lejos" o "solo he visto padeceres", sugieren que aún vagamos perdidos como en otros tiempos lejanos, -- sin encontrar ese "pueblo" que no sería otro que la conciencia de saber "agruparnos", de llegar a convivir en comunidad, porque como dice Anselmo Duque al principio, "Dios manda que uno viva en esta soledad."

La autora deja abierta la posibilidad de que el milagro se repita, y al año siguiente los arrieros vuelvan a ver "El Encanto, Fundación Mixto", o sea, como en todas las demás obras, Elena Garro sigue luchando contra aquellos científicos que afirman que "Los milagros no se repiten a voluntad".



C I T A S

1. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983  
(El Encanto, Tendaajón Mixto) Pag. 116
2. Garro Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983  
(El Rastro) Pag. 254
3. Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983  
(El Encanto, Tendaajón Mixto) Pag. 110
4. Ibidem Pag. 106
5. Ibidem Pag. 111
6. Ibidem Pag. 113
7. Ibidem Pag. 107
8. Ibidem Pag. 114
- 9.
10. Garro Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa  
México, 1983  
(El Encanto, Tendaajón Mixto) Pag. 111
11. Ibidem Pag. 118
12. Gutiérrez Nájera, Manuel

## C A P I T U L O VIII

### LA COMPLICIDAD CREATIVA EN "ANDARSE POR LAS RAMAS"

Es ésta una de las farsas más poéticas de la autora. Es también una de las más breves. Podemos decir, que es un poema, en donde no importa el mensaje ni el contenido, sino la forma en sí. Se trata de una obra lúdica, redonda y completa, con leyes y existencia propias.

"Andarse por las Ramas" podría ser el ejemplo a seguir de lo que sucede en el género de la farsa poética, en donde se sigue la mecánica del deseo. Esto es que todo se vuelve aquí posible y hasta los más inverosímiles pensamientos toman corporeidad. La fábula recuerda la leyenda china de -- aquel prisionero que condenado a muerte, escapa de su destino por el simple hecho de dibujar un barco y un mar en los muros de sus celdas y escapar navegando en ese barco, que mediante el prodigio del arte, se ha vuelto real. Es en ésta obra donde se advierte una mayor influencia de las piezas de teatro lírico del poeta Federico García Lorca, -- quien a pesar de no ser un autor de posguerra ya se perfila hacia la evasión de un mundo totalmente desesperanzado. "Andarse por las Ramas" está integrada por cuatro personajes cuyo lenguaje se aparta por completo de lo cotidiano -- del mundo adulto y se asemeja más bien al lenguaje de los niños, hasta entrar al contexto de lo extraordinario. Y -- aunque se conservan refranes populares, como el que da título a la obra, la autora trata de encontrar en todos sus parlamentos otras acepciones que las que comúnmente sobreentendemos en la vida diaria.

También los nombres de los personajes son absolutamente -- fársicos. Por ejemplo, Don Fernando de las Siete y Cinco, podría ser el equivalente del profesor García de la "Señora en su Balcón". Ya que Don Fernando representa la razón

plana, la lógica intransigente y ataca a los ensueños, a la luna, a las mujeres, y hasta la creatividad de los niños. Don Fernando defiende únicamente a los relojes y las medidas convencionales de tiempo. Para Don Fernando la fantasía es la 'locura', y le irrita la complicidad que forma Titina con su hijo Polito, a adentrarse ambos en un mundo -- fantástico donde Don Fernando no podría entrar aunque quisiera:

"Don Fernando.- Siempre haces lo mismo. Te me vas, te escapas. No quieres oír la verdad. ¿Me estás oyendo?

Titina.- (Desde el árbol) Lo iogo, Don Fernando.

Don Fernando.- (A la silla vacía) La locura presidiendo mi casa. La fantasía a la cabecera de mi mesa. La mentira impidiendo que sirvan los jitomates asados de los lunes. Y tú sin oírme. Las mujeres viven en otra dimensión. La dimensión lunar. ¿Me oíste? ¡Luuuunaaar!" (1)

Titina en cambio defiende constantemente la fantasía y defiende las divagaciones de su hijo Polito. Es ella a la -- vez como una niña, dispuesta a vivir lo maravilloso, lo -- inesperado, por eso ambos se apoyan y luchan contra el personaje antagónico representado por Don Fernando. Titina y Polito, como todos los niños viven fuera del tiempo, sin explicarse los convencionalismos que impiden al ser humano desarrollar su creatividad:

"Don Fernando.- ¡Pasta de disparates!

Titina.- Es cierto lo que dice Polito. ¿Ha pensado usted - Don Fernando de las Siete y Cinco, en dónde se meten los - lunes? En siete días no sabemos nada de ellos." (2)

Viendo Titina, que Don Fernando no los entiende ni a ella ni a su hijo, decide seguir el ejemplo del prisionero chino que acabo de mencionar, y escapar mediante un dibujo -- que hace sobre el muro con un gis rojo para salir por la -

puerta que dibujó y subirse hasta las ramas. Pero Titina - no escapa para huir de la verdad, sino para ampliar los horizontes y no morir asfixiada por las limitaciones; puesto que desde las ramas la vida se aprecia con mayor veracidad. Aquí reside esencialmente la actividad creativa, que consiste en revelarnos una verdad ampliada, pero no en huir de la verdad, aunque el hecho de elevarse por las ramas, al intransigente le parezca un escape. La inocencia creativa, no escapa, sino que amplía los horizontes a fin de no sucumbir ante un destino rígido, como sería el destino que Don Fernando de las Siete y Cinco tiene<sup>b</sup> designado a su hijo Polito, a quien desea ver convertido en Ingeniero Agrónomo. Pero el niño, cómplice también de su madre, se defienda de la rigidez:

Don Fernando.- Hay que ponerlo hasta aquí

Titina.- ¿Un hasta aquí?

Polito.- ¡Un hasta aquí!

Don Fernando.- Un hasta aquí. Un punto que ponga fin al desorden o Polito no será nunca ingeniero agrónomo.

Polito.- Yo no quiero ser ingeniero agrónomo.

Titina.- ¡Por qué no, Polito? Tendrás un anteojo para mirar a las estrellas y te irás a pasear por el campo vestido de explorador inglés." (3)

Titina simboliza además la aventura. La aventura como creatividad, ya que escapa no solamente a las alturas del árbol, sino a burlar los límites de la mente cuadrada, descubriendo que las esquinas no son cuatro sino cinco. Esto -- confirma que la actitud creativa, además de amplificar la realidad, multiplica los horizontes, y demuestra que todo aquel que se aventura encuentra en todo el "algo más" y traspasa el lado oculto de la realidad:

Titina.- ¡Aquí estoy, en las cinco esquinas! En el centro de la estrella. Puedo viajar al pico de hielo: ver trineos,

lobos hambrientos y rusos con kaftanes. ¡Quiero vodka! O -  
puedo irme por el pico del sur y llegar a esos mares adon-  
de van los ingleses en pantalones cortos a beber whisky. -  
Quiero whisky!" (4)

El personaje de Titina es inacabable, como inacabables son  
a la vez los caminos del arte. Al tiempo que dediciende la -  
fantasía, manifiesta gran comprensión hacia su hijo Polito  
y hacia Lagartito, un personaje a quien ella ayuda a descu-  
brir su identidad, lo cual demuestra la actitud creativa -  
de Titina, ya que otra de las funciones del arte, es la<sup>d</sup> de  
ayudar a descubrirnos a nosotros mismos. Titina resulta ser  
una gran encaminadora de ese personaje entre lo real y lo  
simbólico que es Lagartito. Para el mundo real, él sería -  
para Titina: únicamente la posibilidad de tener un amante.  
Pero como personaje antagónico, en esta obra se manifies--  
ta de parte de la razón y la lógica, lo mismo que Don Fer-  
nando de las Siete y Cinco. Lagartito manifiesta deseos de  
subir con Titina al árbol de la fantasía, sigue los conse-  
jos de ésta, de quitarse la corbata para dejar ver "el río  
de su gargante". Se deja seducir por ese mundo alucinante  
que lo conduce a descubrir su propia esencia, o sea que se  
permite ser creativo, despojándose de velos para encontrar  
su identidad. Sin embargo, cuando Lagartito quiere subir -  
a las ramas con Titina, sólo logra mantenerse p... momen-  
to en las alturas y el mundo cotidiano vuelve a distraerlo  
con su trivialidad:

"Lagartito.- Déjame subir a sus ramas.

Titina.- No se puede; cada quien cae en donde debe caer.

Lagartito.- Por ti puedo volver a las manos de cohetero. -  
Puedo volver a las manos del borracho. Esta vez no erraría  
la caída.

Titina.- No se puede volver a las manos del cohetero. Ya -  
quemaste tu viaje por el cielo del zócalo.

Lagartito.- Entonces, déjame que te vea desde la banqueta.

Titina.- ¡Mírame, Lagartito!" (5)

Lagartito es un personaje adecuado y constante, real y -- simbólico a la vez y que sí tiene una evolución notoria dentro de la obra. En las primeras escenas, parece no comprender a Titina y al final se vuelve un personaje vulnerable, para inmediatamente después volver a su actitud trivial de recorrer las calles y las señoras". Al principio, está de parte de la fría razón, como Don Fernando de las Siete y - Cinco:

"Lagartito.- (Dirigiéndose al lugar que ella ocupaba) Debes oír a la razón. Te hablo por tu bien. Pero, ¿no me oyes? ¿Crees que es posible vagar así por las calles? Suelta como una perrita callejera... Y aún las perritas callejeras tienen al menos un árbol para levantar la patita y..." (6)

Poco a poco Titina lo va envolviendo con su agilidad, para traspasar el umbral de la realidad a la fantasía y con su capacidad de transformar el mundo cotidiano, a tal grado - que casi logra adentrar a Lagartito y hacerlo un cómplice de su creatividad. Pero Titina está convencida de que Lagartito, por más que lo desee, no puede tener aún la calidad proteica para ser un verdadero cómplice.

El personaje de Polito en cambio, tiene por su niñez el candor necesario para seguir a Titina en sus mágicos viajes entre el mundo cotidiano y el mundo fantástico, y resulta desde el principio de la obra, un verdadero aliado: "Titina.- (Riéndose) ¡Ay, Don Fernando, me hace usted reír! ¡Ríete, Polito! (Polito mira a su madre y se echa a reír) - Pompónico no sería nunca lunes. ¡Pompónico sería algo con borlas!

Polito.- ¡Borlas negras!

Titina.- ; Con coles moradas!  
Polito.- ; Y zapatos picudos!  
Titina.- ; Y una gran nariz azul!  
Polito.- ; Oliendo una Berenjena!" (7)

Este personaje de Polito sólo es una presencia para apoyar la trayectoria liberal y fantaseosa de Titina. Carece de evolución o de los requisitos de carácter que nos exigirían los moldes aristotélicos, pero refuerza la intención lúrica de la farsa.

Además de todas esas implicaciones creativas, en el personaje de Titina, notamos que en la realidad de la obra predomina la idea de la incomunicación en la pareja, como en la mayoría de las obras del teatro del absurdo, entre ellas - "La Cantante Calva" de Eugene Ionesco. En la obra del dramaturgo francés, los esposos se hablaban como dos desconocidos, y en "Andarse por las Ramas" Titina le habla de usted a Don Fernando de las Siete y Cinco y se tratan como dos desconocidos, a pesar de que ambos han tenido un hijo. Sólo que en Elena Garro, el diálogo no llega a niveles tan ilógicos, porque no se trata como dije al principio de esta tesis, de un declarado teatro del absurdo.

Ya señalé las distintas imágenes aisladas dentro de ésta obra, que es a la vez un poema, cabe destacar la imagen central y global que es la del árbol, a cuyas ramas escapa Titina. Dicho árbol viene a ser claramente el árbol de la vida, cuyas raíces deben estar sostenidas por la fantasía, a fin de que el árbol no se convierta en un árbol muerto. En esta imagen o gran metáfora, que incluye a las demás, la autora se acerca a las representaciones del árbol de la vida de Metepec, concepción tan mexicana que se ha vuelto universal. En general el ambiente de la obra tiene un acen

tuado tono mexicano por la intervención de personajes como el cohetero, los boleros que tiran cáscaras, los borrachos que juegan con luces de Bengala. No solamente en las imágenes se descubre el ambiente popular, sino también en la fuerza del lenguaje mismo, empezando por el refrán popular de "andarse por las ramas".

Como ya se ha dicho, la obra tiene la estructura de un poema, estructura global y consistencia sintética suficientes para que su carácter de juego no se evapore en trivialidades. Al final de cuentas, tenemos que reconocer que "andarse por las ramas" no es tan malo como parece, y que tampoco es una actitud digna de desprecio. Esto es, que no debemos limitarnos a ver al metro cuadrado que tenemos ante nuestros ojos. Con un poco de flexibilidad, todo se aprecia desde un ángulo distinto. Aún el mismo Don Fernando de las Siete y Cinco, esclavo de las convenciones, al principio de la obra alude a lo relativo de las palabras, reconociendo que un lunes podría llamarse de cualquier modo, sólo que estamos acostumbrados a llamarlo lunes. Esto nos lleva a la observación, de que todos los personajes en el teatro de Elena Garro, tienen al principio una actitud inflexible, pero finalmente no se deciden a dar el salto hacia la fantasía por falta quizás de ese trocito de gis rojo que Titina saca de su pecho para marcar su escape.

El estilo es aquí una mezcla de fantasía poética con una gran dosis de sentido del humor, sobre todo en las escenas finales. Como se trata de símbolos y presencias, más que de una obra de caracteres, este estilo permanece como en el resto de sus farsas, dentro del realismo mágico. Aunque predomina el elemento lírico, la obra es rica en teatralidad, ya que tiene un gran movimiento y variedad de significados. Aunque próxima a la caricatura, su encanto reside -



precisamente en eso: En que no puede precisarse en donde - acaba dicha caricatura y empieza lo poético. Al final de - todas las escenas, la protagonista sube nuevamente a las - ramas, demostrando que las mágicas dimensiones, no pueden impedirnos el regreso al mundo real, a la hora en que así lo dispongamos.

C I T A S

1. Garro , Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Picción, Universidad Veracruzana, Xalapa  
México, 1983.  
(Andarse por las Ramas) Pag. 71
2. Ibidem Pag. 69
3. Ibidem Pag. 72
4. Ibidem Pag. 73
5. Ibidem Pag. 77
6. Ibidem Pag. 75
7. Ibidem Pag. 70

## C A P I T U L O IX

### LAS ETAPAS DEL AMOR EN "LOS PILARES DE DOÑA BLANCA"

El teatro siempre ha sido un juego. Me refiero al teatro que se representa, pero también a la literatura dramática, y sobre todo a esta farsa poética tan discutida que su autor tituló "Los Pilares de Doña Blanca", y que constituye -- uno de los ejemplos más claros de la dramaturgia de vanguardia en México y América Latina. Las obras de esta autora -- siempre han ido a la vanguardia, ya que en la década de los "cincuentas" en que fueron escritas y estrenadas constituyeron todo un acontecimiento escénico.

Doña Blanca, esa figura inolvidable de las rondas infantiles, adquiere en esta obra una dimensión mágica y metafísica. No aparece simplemente rodeada de pilares que la aprisionan, o de caballeros que la acechan y le provocan ensueños, sino buscando en todas las cosas el "algo más", al igual que el personaje de Titina buscaba traspasar las fronteras del mundo cotidiano para llegar a una dimensión más rica y más compleja. Doña Blanca, no contenta con ser la -- reina del templete, quiere ampliar sus horizontes:

"Blanca.- ;Nada!

Voz de Rubí.- (Desde dentro) ¿Qué buscas, Blanca? ¿Qué miras con tus ojos redondos de paloma?

Blanca.- ;Horizontes! (Sigue mirando)" (1)

"Los Pilares de Doña Blanca" ha sido estudiada especialmente por Frank Dauster, quien advierte en ella notorias referencias de tipo freudiano y jungiano. Señala algunos indicios de naturaleza sexual, por ejemplo, el hecho de que -- Rubí tenga cabeza de caballo, y de que el Caballero Alazán, además de ser caballo también, lleve lanza en mano. A nosotros nos parece que, fuera de una interpretación poética y psicoanalítica, la obra es rica en otras interpretaciones,

que van más allá de lo que se ha estudiado sobre los símbolos y los sueños. En verdad puede descubrirse un intento de violación en el hecho de romper los pilares, también es cierto que Doña Blanca, lleva en sí la etiqueta de la pureza en lo blanco del nombre, pero cabe señalar que el teatro de esta autora, es un teatro de impulsos, de instintos, en resumen, de ese acervo mágico que va más allá de una mera clasificación.

Al igual que los caminantes de "El Encanto, Tendajón Mixto", los caballeros que persiguen a Doña Blanca, representan cada uno diferentes actitudes del hombre hacia el amor. No tratamos con caracteres en el sentido aristotélico, sino con presencias que simbolizan diferentes estados anímicos. El Caballero es una especie de centauro mitológico, ya que nunca se separan jinete y caballo y en esto, de acuerdo con Dauster, reconocemos que en efecto, simboliza la virilidad, aunque no se trate de un tipo de teatro psicologista, sino de un descubrimiento espontáneo, que proviene más bien del inconsciente colectivo, que es el arsenal que sigue inspirando al artista más auténtico.

El diálogo entre Doña Blanca y los caballeros, que está muy lejos de ser un diálogo de causa y efecto como propone Aristóteles, fluye hasta tal intensidad que parece destinado al canto en lugar de a una simple recitación. Este diálogo tiene una multiplicidad de sentidos y es una de las causas de que cualquiera de sus significados nos ayude a aclarar y liberar nuestros más ocultos impulsos inconscientes. Al igual que el diálogo, los personajes son indiscutiblemente simbólicos. Doña Blanca y Rubí, Cuatro Caballeros, más el Caballero Alezán, forman ya de por sí un significativo número cabalístico, y no desechamos del todo la posibilidad de que la autora en su afán de experimentar con todas las

artes, le haya querido añadir a la obra un aspecto esotérico.

La personalidad de Doña Blanca es definida, a pesar de su poética ambigüedad: típica de muchas mujeres, como Madame Bovary de Flaubert, que siguen buscando insaciablemente - el amor, a pesar de que aparentemente ya lo han encontrado, pero se complacen en ver rendido a cuanto caballero - pase cerca de su puerta. Hay un viejo refrán implícito en esta actitud de la protagonista que sugiere que... "todo - aquel que juega con fuego, llega a quemarse":

"Blanca.- (Sentándose en la muralla) ¡Quiero ver tu corazón en llamas! ¡Préstamelo! ¡Quiero arder de arriba abajo! Mi llamarada sobre la torre iluminaría la ciudad. ¡Préstame tu ardiente corazón! (2)

Doña Blanca, a pesar de tener una tipología definida, no es más que una alucinación, y los intentos de amor caballeresco de sus pretendientes, son vanos anhelos que nunca se -- cumplen. Quizás la autora intenta decirnos que el amor es uno de los absolutos imposibles de plasmar en la realidad inmediata. Blanca no es la única heroína que trata de cuajar el sentimiento amoroso en una realidad que vaya más-- allá del mundo cotidiano, puesto que ya mencionamos que - lo mismo buscaban la "Clara" de la "Señora en su Balcón" y la "Titina" de "Andarse por las Ramas". Continuamente nuestra heroína está expresando su deseo de traspasar los límites de lo inmediato:

"Voz de Rubí.- ¡Blanca, paloma reflejada en un río!, ¿que - haces?

Blanca.- (Prendiéndose el corazón al pecho) Adornarme para ir al más allá." (3)

Hay otra leyenda implícita en la actitud de Doña Blanca y es aquella de "El Aprendiz de Brujo". Ella, como el muchacho de la fábula, sabe como desatar los hechizos, pero no encuentra la fórmula para detenerlos. De la misma manera, nuestra heroína provoca el incendio pero no sabe cómo apagarlo:

"Blanca.- ¡Rubííí! ¡Socorro! ¡Estoy en llamas!

Rubí.- (Aparece sobre la muralla con su cabeza de caballo. Los caballeros se miran entre sí, se quedan silenciosos y corren a resguardarse bajo la muralla.) ¿Dónde está el fuego?" (4)

Otra característica que sitúa a la protagonista dentro del terreno de un personaje típico, es que su comportamiento es semejante al de aquellas mujeres que, aún estando casadas como Blanca lo está con Rubí, continúan en esencia -- siendo vírgenes, como si el amado no hubiera sido capaz de descorrer el séptimo velo, y ellas siguieran simbolizando lo blanco de la pureza.

Los caballeros que pretenden a Blanca, representan distintas etapas del amor, el amor fogoso, el amor adolescente -- que se deslumbra y está dispuesto a morir por la pasión que siente por su amada:

"Caballero 1.- (Entrando) ¡La Luna, con el Sol en la mano! (Blanca lo mira y sonríe) ¡Tanta luz! ¡Tantas luces! Ardo: ¡Me deslumbro!

Blanca.- (Jugando con su sombrilla) ¿Y no te da miedo quemarte, hermoso?

Caballero 1.- Mi corazón no cesará de arder por ti, reflejo de reflejos." (5)

Este primer caballero, al igual que el amor que se descubre

por vez primera, se siente invulnerable y todopoderoso, está seguro de que las llamas de su corazón lograrían encender a Doña Blanca por completo. Es obvio que todavía no se da cuenta de que la pasión es intransferible, y por eso -- lanza irresponsablemente su corazón como si echara a volar un cometa. Nada se sabe en esta primera etapa del amor de que las llamaradas principiantes, pueden volverse tan pequeñas como el humo de un cigarro, aunque nos hayan parecido un gran incendio.

El segundo caballero, o sea la segunda etapa del amor, simboliza el amor sublimado, ese sentimiento fantasmal que -- traspasó los límites del desencanto, y sin embargo siguió esperando el milagro:

"Blanca.- ¡Este es un corazón plateado!

Caballero II.- Ya no queda de él sino el fantasma.

Blanca.- (mirándolo al trasluz) ¡Qué pálido! Parece una luna disecada.

Caballero II.- Hace ya mucho que dejó de latir. ¿Recuerdas la primera vez que pasó por esta muralla? Desde entonces la sangre lo ha abandonado.

Blanca.- ¡Pobre fantasma! Estará conmigo hasta que arda mi rizo último. Después, almas en pena los dos, iremos a espartar a los arrieros del camino." (6)

En esta segunda etapa del amor, ya no hierve la sangre de forma inmisericorde, hay cierta resignación y reconocimiento de que los fogosos ímpetus se han extinguido y de que -- estamos ofreciendo un corazón que ha dejado de latir.

Pero siempre aparece una tercera figura que simboliza la -- tercera etapa del amor, y es éste el tercer Caballero que llega a tratar de conquistar a Doña Blanca. Sin duda el --

amante reconoce que ya su corazón está muy viejo, que ha recorrido muchos caminos y a pesar de todo continúa soñando con el ideal. Este tercer Caballero, representa el amor experimentado, el que se ha empobrecido de tanto dar sin recibir recompensa alguna:

Blanca.- ¡Que humilde! Es un corazón de pobre. ¡Ven aquí, que no por eso dejarás de arder conmigo!

Caballero III.- Esperaba ese gesto de ti. Mi corazón ha caminado mucho, ha dado mil vueltas a tu torre y a tu rostro. Se ha perdido en el bosque de tus cabellos, ha recorrido los senderos azules de tus sienes, el borde de musgo de tus párpados, el mapa infinito de tu frente, el jardín submarino de tu oreja, la profundidad de los valles de tu mano, la pendiente vertiginosa de tu empeine, los arcos frutales de tu espalda. Y a fuerza de andar, y andar por los caminos dibujados por tu voz, se ha ido gastando hasta convertirse en un zapato viejo." (7)

El cuarto Caballero, o sea la cuarta etapa del amor, está más allá de todo. Se trata de cuando el amante ha sucumbido y se ofrece a sí mismo, o más bien lo que resta de él, ofrece su propio sacrificio, significa la ofrenda, el holocausto. En esta cuarta etapa, el que ama tiene prisa por ofrendar su corazón antes de que el objeto de su amor desaparezca. Siente que los desencantos ya lo destruyeron, pero como afirman que la esperanza nunca muere, sin duda espera todavía el milagro:

Caballero IV.- (Entrando precipitadamente) ¡Antes que desaparezcas, oh huidiza, acepta también mi ofrenda! (Se saca el corazón, que es un pan de muerto con dos velitas y lo lanza.)

Blanca.- ¡Tiene canela! (Le da un mordisco)



Caballero IV.- Tiene todas las especias. Yo mismo lo hice . Tus desdenes lo mataron y con sus restos preparé esta ofrenda de Día de Muertos." (8)

Podríamos resumir la actitud de estos cuatro Caballeros o - cuatro etapas del amor, como la pasión que quiere darse a - conocer, que desea que el mundo entero observe su inmola-- ción. No se trata estrictamente de un amor auténtico, sino de un enamoramiento embelesado consigo mismo, o dicho en -- otras palabras, estas cuatro etapas representan a los enamo<sup>u</sup> rados del amor.

En cambio el quinto Caballero, llega como el supuesto vence<sup>u</sup> dor. Representa el amor que es capaz de penetrar hasta el - corazón de la amada, y de romper los velos y los pilares que la resguardan. Por él comprobamos que el amor es como un ca<sup>u</sup> mino para encontrar la identidad, ya que en el otro, nos ama<sup>u</sup> mos a nosotros mismos, o buscamos conocernos por la manera en que ese otro refleja nuestro amor. El quinto Caballero - aparece para despertar la envidia de todos los demás por su fuerza y decisión, pero a él no le importan las envidias -- porque está seguro de su autenticidad:

"Blanca.- (Sonríe) ¿Qué deseaba? Aquí no hay entrada y mi - marido olvidó poner un aldabón. No recibimos visitas. (Pausa) ¡Qué hermosa cola alazana tienes! ¿Es el camino por donde - se pone el sol? (Alazán no contesta; la sigue mirando) ¿A - quién buscas con esos ojos terribles?  
Alazán.- (Humildemente) Me busco a mí." (9)

A pesar de la certeza de que no hay quinto malo, esto no vuel<sup>u</sup> ve soberbio al quinto caballero, el cual no pretende deslum<sup>u</sup> brar a su amada con la insistencia de la búsqueda. Se trata de un corazón sobrio y escueto, del cual Doña Blanca no po-

drá presumir ni añadirlo a su colección:

"-Blanca.- ¡Nunca he sido más rica en corazones! Con el tu yo haré cinco de corazones. ¡Déjame que lo vea! El corazón es tan variado como la calle Mader: hay de todo, ¡hasta zapatos! ¿Tu corazón es como San Francisco?

Alazán.- Mi corazón no se enseña. Hay que visitarlo por dentro y no tiene puerta de salida. Es un palacio deshabitado."

(10)

Pero el hecho de que el Caballero Alazán vaya derribando pilares hasta llegar al último, sólo nos da la comprobación de que el triunfo del amor es ilusorio, y de que después de la victoria amorosa no existe nada. Tras de esa búsqueda infructuosa, lógicamente se esperaría un desencanto y un retorno a la realidad. Pero aquí no hay desencanto y no existe la vuelta al mundo cotidiano, como bruscamente se presenta en "La Señora en su Balcón". Aquí el Caballero Alazán, sobre los despojos de lo que fué la ilusión de Doña Blanca, comienza a fabricar una nueva fantasía:

"-(Salen los cuatro. Sobre uno de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su lanza y la contempla.)

Alazán.-Ven aquí, copa de espuma, forma perfecta del grano; entra; que te reciba mi corazón. (Se la guarda en el pecho)". (11)

La diferencia entre la Doña Blanca de Elena Garro y la conocida Doña Blanca de la ronda infantil, reside básicamente en que ésta no es la que sencillamente está encerrada sino la que provoca que la busquen.- Se trata de una mujer que es al mismo tiempo activa y pasiva. Recuerda el poema de Sor Juana Inés de la Cruz ... "por activa y pasiva es mi tormento". La protagonista, una vez desaparecida, se

convierte en paloma, como la doncella de la "Razón de Amor", la cual después de huir, regresa en forma de paloma mensajera. La autora nos demuestra una vez más, que tanto en el teatro como en los juegos, encontramos esbozado lo esencial de las actitudes humanas.

La estructura de la obra es muy sólida, no solamente por el apoyo que le da la ronda infantil, sino porque sus personajes son constantes dentro de esa alucinación que se mantiene de principio a fin. La obra va aumentando en intensidad, de menos a más y claramente se ve que la tensión crece cuando el quinto Caballero ya está a punto de derribar los muros. El diálogo en su totalidad, a pesar de mantener algunas semejanzas con el diálogo del teatro del absurdo, no tiende a incomunicarnos, sino que contribuye a enriquecer la calidad poética y simbólica de la obra.

Cada objeto de la utilería es indispensable; porque todos tienen un estricto significado. Por ejemplo, la sombrilla roja que usa Doña Blanca al asomarse a la torre, o bien la lanza del Caballero Alazán, o el corazón de plata del segundo caballero. Por supuesto que lo más simbólico es el hecho de que Doña Blanca se encuentre encerrada en un templo, que viene a ser ese pequeño templo de la pureza inicial.

Por "Los Pilares de Doña Blanca" deducimos finalmente que una ronda infantil es como el cuento de nunca acabar. Sus implicaciones mágicas son innumerables, pues lo que aparentemente podría haber sido una historia deleznable, viene a ser el principio de muchas búsquedas, ya que de los fragmentos de un espejo roto, podemos, como hizo el Caballero Alazán, volver a fabricar muchas imágenes, todas

las que sean necesarias, para encontrarlos o para descifrar.  
las claves del inconsciente.

C I T A - S

- 1 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México 1983.  
(Los Filares de Doña Blanca Pag. 33)
- 2 Ibidem Pag. 34
- 3 Ibidem Pag. 35
- 4 Ibidem Pag. 36
- 5 Ibidem Pag. 33
- 6 Ibidem Pag. 35
- 7 Ibidem Pag. 35
- 8 Ibidem Pag. 36
- 9 Ibidem Pag. 38
- 10 Ibidem Pag. 39
- 11 Ibidem Pag. 41

## C A P I T U L O X

### EL RITO SANGRIENTO EN EL "RASTRO"

En el Rastro no cuenta solamente la fábula, sino lo que hay detrás de ella. Se advierte aquí, más que en ninguna otra - de las obras de teatro breve, esa mezcla de misticismo y - salvajismo, con implicaciones religiosas de las diferentes doctrinas de todo el mundo y de todas las épocas. La sobriedad y fuerte dramatismo con que está escrita, le da, además de ese carácter místico, un sello popular.

Solamente dos personajes intervienen en esta historia, además de los dos hombres del Coro, que van delineando la acción y poniendo de relieve algunos defectos y virtudes de los personajes. Adrián Barajas, que es el típico machista que cuando está borracho se pone agresivo, llega a matar a su mujer en medio de las sombras de la noche, ya que no sería capaz - de cometer ese crimen a la luz del día. El título de "El Rastro" se refiere obviamente a que el hombre mata a la mujer como si inmolara un animal, pues para él, Delfina carece de valores como ser humano, se trata simplemente de una bestia. de placer, de un objeto con el cual se encaprichó hace algún tiempo, y al que ahora desprecia, porque piensa que lo priva de actuar libremente; piensa que su deseo animal como algo que lo esclaviza. El Coro expresa el pensamiento de -- Adrián, apoyándolo en cierto modo:

"Adrián.- Vale más morir peleando, que entre las ancas de una mujer.

Hombre I. La mujer de placer es un animal cualquiera." (1)

Pero Adrián Barajas no está dispuesto a matar a Delfina - Ibáñez por el simple hecho de matar, sino que piensa que - con la sangre de esa mujer-animal, habrá de glorificar la - memoria de la excelsa Teófila Vargas, que es como una diosa

a la cual él venera y se siente culpable de haber abandonado, en aras de la pasión humana que sintió por su mujer.

Adrián piensa que después de haber sacrificado a su mujer, él quedará de nuevo libre del pecado de la sensualidad, que se sacudirá del peso de esa falta, y podrá subir nuevamente a las ramas del árbol a cantar, o sea que podrá recuperar la inocencia, y su madre a la vez podrá olvidar el agravio del hijo - que la abandonó por seguir a la mujer que amaba.

"Adrián.- Encomiéndate, Delfina Ibáñez, yo he de mecarme en la rama más alta y subirme hasta las nubes acompañado de mis amigos." (2)

Adrián, el personaje principal, es un personaje soberbio, a quien le agrada la soledad, pero más bien le teme, tiene una sensación perpetua de orfandad, y pide siempre a alguien que le tienda una mano. El poder de la sangre recuerda en esta obra las atribuciones que se daban en las relaciones prehispánicas a los sacrificios sangrientos, en donde la inmolación de una víctima, bien fuera de un animal o de una doncella, servía para apaciguar la ira de los dioses y convocar la lluvia. Ese poder de la sangre nos hace pensar también en las madres mexicanas absorbentes, cuya fuerza vampírica reclama más y más víctimas, para permanecer en el altar supremo de la pureza, mientras que la mujer que ama al hijo queda en calidad de maligna, de atadura perversa, de animal cuya carne se aprovecha y se desprecia. La madre, lo mismo en "El Rastro" que en la vida real del machista mexicano, ocupa un pedestal de santa, de intocada, de gloriosa, y para que esa gloria no muera, el macho se ve en la obligación de inmolar a la mujer por la cual abandonó a su madre. Sin tener que acudir a la ironía, la autora muestra lo patético del machismo mexicano; Adrián tiene que matar a Josefina, porque se siente herido en

su amor propio, y para demostrar que el macho es más fuerte que la hembra:

"Adrián.- ¡Aquí te quedas tú! Y yo me pasearé del brazo de mis amigos, gozando mi libertad, contigo ya muy lejos... ¡Siéntate! ¿Para qué te levantas? Si nunca más te vas a levantar, espejo de la basura. Andas buscando la puerta, andas buscando quien te oiga. ¿No sabes que si nadie oye a Adrián Barajas menos van a oír a Delfina Ibáñez? ¡Siéntate te digo! ¿Para que vamos a hacer violencia? La fuerza del hombre es éta, no te compares conmigo." (3)

Sin embargo no se trata de un simple crimen, pues en él interviene rituales tales como el cuchillo, al que se trata como un objeto viviente de culto, se le compara con una rama que puede florecer, y recuerda al mismo tiempo los cuchillos que se usaban en los sacrificios rituales de las antiguas religiones prehispánicas. Como Adrián se siente un desgraciado a quien todos niegan ayuda, presiente que con ese crimen podrá redimirse, liberarse, cantar nuevamente, volar en fin a todas partes. Piensa que mediante esa inmolación de su mujer, podrá desagraviar a la Divina Providencia, a la que según él, tienen toda devaluada y apedreada en mitad del Rastro. Como la mayoría de los mexicanos Adrián no admite haber tenido padre, pues to que para él "la gloriosa Teófila Vargas" es una especie de inmaculada Virgen, que nunca se "revolcó con ningún hombre", lo cual en concreto, es como negar su propia existencia, pues to que si la madre no cohabitó con nadie, Adrián no pudo haber nacido. Esa sensación de que él no nació, de que es un no nato, provoca el hecho de que odie a su propio hijo, al niño que lleva Delfina en sus entrañas, y al que se niega a coocer y reconocer. Adrián es un hombre de sensaciones, no de razones, por eso tiene algo así como un sentimiento de que el crimen debe efectuarse en tinieblas y en silencio, como parte



de ese rito místico del mal. Así le advierte a su mujer:

"Adrián.- ¡Cállate! Perra sarnosa enemiga del hombre. No quiero oír repicar el tamborcillo de tu voz. Las palabras que te di, ya no son mis palabras. Y las tuyas no quiero oír las. Eg toy maldito por haberme enredado en tu lengua y en tu falda. Cuando la mujer habla y el hombre escucha, el hombre muere. Por eso vas a morir tú, para que yo me vaya a cantar con mis amigos." (4)

El hecho que a la voz se le compare con un tamborcillo, recuerda también un acto religioso, pues en los actos de culto se utilizaban los instrumentos musicales primitivos entre -- ellos un tamborcillo.

Adrián no ha sido educado para disfrutar de la belleza, por eso en el amor percibe solamente la esclavitud, pero no la virtud. No puede ser capaz de amar a la madre con amor humano, puesto la ha colocado en un altar de diosa. Siente por ella un amor místico, aunque se trate de un misticismo del mal. Este personaje hace pensar también en el poema de Cavafis llamado "ITACA" (5), en donde se nos hace ver que cuando el hombre encuentra los demonios, es que los tiene dentro de él. Así el Coro expresa que "el hombre encuentra lo que busca, y ve en el mundo lo que adentro lleva."

Como afirman muchos sociólogos, parece que a los pobres les regocija su miseria, como que la esgrimen a veces como si se tratara de un arma contra los privilegiados, contra aquellos que según ellos, los oprimen.

"Adrián.- ¡Yo soy Adrián Barajas, el de la ingrata suerte! ¡Que viva el desgraciado de Adrián Barajas! ¡Que vivan mis penares y mis hambres!" (6)

Es muy significativa la ambivalencia que le da la autora a su personaje masculino, pues esta mezcla de soberbia y de auto-devaluación, lo enriquece y lo hace fuerte, como que esa misma ambivalencia lo torna poético y le da una dimensión mayor.

Adrián cree ciegamente en el poder revitalizador de la sangre, como si la sangre viniera a fecundar y saciar esa sed interna provocada por la sequía miserable en la que vive, se quía que no solamente es física y referida a las rocas y los chaparrales que le rodean, sino espiritual, interna, proveniente de siglos atrás de vida miserable, de orfandad que no tiene ninguna salida.

En cambio el personaje femenino, actúa con mayor inteligencia, se niega a ver los malos modos de su compañero, le recuerda a Adrián su devoción y está conciente de que es la borrachera y no él, quien lo impulsa a comportarse violentamente. Es tan fuerte la presencia de Delfina Ibañez, que casi no necesita de parlamentos largos, ni de repetidas intervenciones para producirnos un gran impacto. Es discreta, y tiene la virtud de la que carece Adrián por completo, o sea que sabe apreciar la belleza de los pequeños detalles de la vida, tales como ver un nuevo amanecer, salir al mercado y disfrutar comprando las hierbas de olor para el alimento diario. Delfina es, dentro de lo que cabe, impasible como las indígenas de las cuales proviene, teme a la muerte porque no la conoce y porque desea tener a su criatura, como ella misma dice, pero miedo al macho enfurecido no manifiesta, sino que enfrenta la ira de Adrián con dignidad:

"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 tu quieres que vea."-(7)

A pesar de la fuerza y dignidad de su mujer, para Adrián

ella será siempre la enemiga del hombre, y la enemiga de su madre. Es obvio que no tiene conciencia de que también su madre, por más gloriosa que haya sido, fue mujer.

Este hecho de considerar a la mujer como enemigo, como su atadura, le da una total incapacidad de amar, y por lo tanto lo vuelve incapaz a la vez para amarse a sí mismo. Esta falta de amor lo vuelve infeliz, violento, y lo hace practicar una religión deformada que es, en última instancia, la que lo lleva a cometer ese rito sangriento. Esa religión deformada lo ha conducido a endiosar a su madre y a formar de ella una imagen falsa, de Virgen María que se instaló en los quince años y no conoció varón.

La autora logra con esta obra una especie de estética de la violencia, así como los simbolistas franceses nos hablaban de una estética de lo monstruoso. En esta ocasión, o sea en la mente de Adrián Barajas, la estética es como una profesión de fe. Esa fe, que le impulsa a cometer el rito sangriento, lo hace sentir libre de toda culpa, y está seguro de que los culpables son todos los demás, "los que han fregado a la Divina Providencia". Para Adrián, esa Providencia es vulnerable como cualquiera de sus prójimos, ya que es incapaz de distinguir lo concreto de las abstracciones.

"Adrián.- ;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. Salen a borbotones, corren como centellas y ardiendo desaparecen entre las grietas! Y sólo yo, Adrián Barajas, las ve hundirse entre los huizaches!"(8)

Solo él, que además de negarse a reconocer sus culpas y sus errores, se siente con el privilegio de imaginar y

visualizar a la Providencia de su antojo. Tal vez la misma penuria en la que vive lo conduce a desarrollar un psiquismo de compensación, a sentirse un elegido con el derecho de enviar a su compalera a la muerte.

La estilización de lenguaje y la calidad poética de los parlamentos que conciernen a Adrián Barajas, no le quita nada de realismo mágico a la obra, sino antes bien, lo vuelve más acendrado, como que permite captar mejor esa fusión de un mundo cotidiano y mundo fantástico, que es la base del trabajo dramático de la autora. Si es verdad que nos asombra un poco que un hombre tan primitivo como Adrián pueda ver estrellas rojas brotando de la panza de la Providencia, también es verdad que este tipo de hombres que viven en la completa orfandad, buscan como refugio la fantasía para darle a su mundo algo más que un soplo, que un pequeño rastro.

El personaje masculino es constante y congruente con su realidad, adecuado según la clasificación aristotélica, y a pesar de que es quien lleva la parte dominante de la obra pesa más la figura femenina, porque llega a ser trascendente hasta el punto de convertirse en un símbolo de las frecuentes víctimas de ese tipo de ritos sangrientos que se dan entre los hombres primitivos y obsesionados por una madre que reclama adoración ritual.

La figura de Delfina, además de ser simbólica como dijimos, tiene consistencia de carne y hueso. Su manera silenciosa de aparecer al principio de la obra, con su falda lila extendida como abanico, según la describe la autora, le añade amplitud no solo humana sino profundidad estética, la vuelve una aparición impactante, que es lo que sin duda se propuso la dramaturga, para contrarrestar los alardes del personaje masculino.

Delfina Ibañez es también constante y congruente con esa realidad de las mujeres de campo, para quienes el amor no es -- otra cosa que cuidar el sueño de sus esposas y satisfacer su apetencia de maternidad, y no tiene otro comienzo que dirigir se una mirada, una mirada silenciosa que pone de manifiesto la atracción sexual:

"Delfina.-- Adrián Barajas, si me matas no me iré. Me quedaré llorando junto al pirul, para que te acuerdes de cuando me -- hallaste en el camino de Almoloya, rodeada de mis padres y de mis hermanos y<sup>o</sup> tu te me quedaste mirando y yo me quedé mirando te... " (9)

Delfina la da a entender a Adrián que sólo aparentemente somos dueños de la vida y el destino de los demás, porque aunque él pueda asesinarla, no logrará acabar del todo con su presencia, ya que en la muerte pasamos a formar parte de ese gran -- todo, como la misma autora sugiere al final de "Un Hogar Sólido".

El Coro, que está integrado por los dos hombres que como sombras aparecen desde el principio de la obra, tienen también -- su elemento ambivalente. No solo explican la acción y la adelantán, sino que a veces toman una posición y de pronto la -- contraria. Al principio, están de acuerdo con el personaje en que la mujer de placeres un animal, y después reprueban su -- violencia y lo matan, según ellos, "para que aprenda, aunque sea tarde."

En "El Rastro" hay suspenso, porque a pesar de todo, el lector o el espectador, desean que el hombre no mate a la mujer, aunque conocen que va dispuesto a ejecutar su rito sangriento. La acción se desenvuelve sin ninguna interrupción, siempre -- creciendo y muy inteligentemente lleva desde el fondo ese principio, medio y fin, que propone la teoría aristotélica.

Para finalizar, cuando el Hombre segundo, que es uno de los elementos del Coro, saca un cuchillo para ejecutar a Adrián, nos damos cuenta que esa acción es parte también de un rito, de una sentencia que se cumple porque responde al proverbio de que todo aquel "que busca, encuentra". Y que si Adrián -- llama a la muerte, ellos le ayudarán a encontrarla.

La teatralidad de la obra puede ser impactante por la atmósfera, por ese actuar en tinieblas físicas, que va tan de acuerdo a las tinieblas espirituales de los personajes, y porque -- toda la intensidad está concentrada en dos personajes, ya que los dos hombres no son más que una especie de Coro, como ya -- dijimos. Además, desde siempre el teatro ha sido un rito, y -- la obra es un rito sangriento en sí. La violencia de Adrián -- puede resultar muy teatral, así como sus quejas, y más que nada lo espectacular del asesinato en sí, un crimen premeditado, alardeado, como de alguien que pide aprobación para cometer -- su fechoría.

El estilo, dentro del realismo mágico, como casi todas las -- obras de teatro breve de Elena Garro, tiene agilidad, calidad poética, y aunque no se sale mucho de una lógica formal, resulta inusitado por ese enfoque que le da la autora, que es a la vez cotidiano y fantástico, creíble pero asombroso. Se trata como casi siempre de un estilo escueto, sobrio, con despliegue de imaginación, que nos conduce a la confirmación de verdades consabidas, pero que tienen tanto peso, que nunca está por de más recordarlas, sobre todo en una obra tan completa, que justifica su brevedad por la síntesis, por la condensación y concentración de tantos elementos valiosos.

Resumiendo, podemos decir que en "El Rastro", además del elemento ritual, encontramos valores psicológicos importantes como -- el afán de desarrollar una religión deformada sobre todo entre los machistas y las gentes que en cierto sentido carecen de --

satisfactores espirituales básicos. No es que el teatro que nos ocupa sea un teatro psicologista, ni fielmente aristotélico, pero en toda obra artística profunda, salen a relucir los más recurrentes arquetipos del ser humano, y las actitudes más comunes del inconciente, que a través de las civilizaciones se manifiestan, y que ocupan tanto la mente del científico como del artista, sobre todo de una artista tan completa como nuestra dramaturga.

C I T A S

- 1 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983.  
(UNHOGAR) Pag. 258
- 2 Ibidem Pag. 258
- 3 Ibidem Pag. 265
- 4 Ibidem Pag. 261<sup>D</sup>
- 5 Cavafis, Constantino  
POEMAS COMPLETOS  
Traducción del griego de Cayetano Cantú, Editorial Diogenes,  
México, 1979
- 6 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983.  
(El Rastro) Pag. 255
- 7 Ibidem pag. 261
- 8 Ibidem pag. 253
- 9 Ibidem Pag. 265



## C A P I T U L O X I

### LA INOCENCIA PERVERSA EN "EL ARBOL"

Ya vimos que en casi todas las obras de teatro breve, la autora manifiesta tener ideas muy especiales sobre el bien y el mal, sobre la estética de la violencia, sobre un misticismo de varios niveles, que es el que produce ese acumulamiento de significados que determina su mundo mágico. En "El Arbol" también se produce ese intenso mundo poético, sólo que está llevado con mayor naturalidad; los personajes proyectan la familiaridad con que entre los indígenas se concibe a la muerte, y la forma distinta en<sup>d</sup> que enfrentan los individuos citadinos ese mismo hecho.

Este tema había sido tratado en forma cuentística por la autora, pero en teatro supera todas las posibilidades, lleva la intensidad hasta sus últimas consecuencias. Esa intensidad es<sup>d</sup> proyectada únicamente por dos personajes femeninos, lo que hace más meritoria esta pieza.

De las dos mujeres que intervienen en la acción de "El Arbol", Luisa, la indígena, es la que mejor está trazada, la que nos da con lujo de detalles gran parte de la psicología de las mujeres de campo; ya que el personaje de Martha constituye solo una "presencia" de esas presencias muy mágicas que Elena Garro utiliza como pretexto para que el otro personaje se desarrolle y la acción se desenvuelva de manera fluida.

La historia es sencilla, en ella se cuenta la vida de una mujer sin recursos económicos ni espirituales, que apenas sabe expresarse y sin embargo proyecta una gran intensidad y carga poética. Luisa llega al departamento de Martha, la otra mujer que interviene en la fábula, supuestamente a buscar refugio, y se va apoderando del estado de ánimo de Martha, hasta atemorizarla por completo y asesinarla.

Luisa es una esquizofrénica peligrosa, y cabe señalar que están muy bien acotadas por la autora las actitudes más comunes del esquizofrénico, ya que mira fijamente a su interlocutor, como suelen quedarse mirando este tipo de enfermos. Se comporta a la vez como la clásica endemoniada, la que tenemos desde las historias bíblicas, hasta los cuentos más recientes del realismo mágico. La india describe al Malo como lo imaginan todas las gentes del pueblo, torturador del cuerpo y las conciencias, y al mismo tiempo encaminador para cometer toda clase de fechorías. La trama en general da pie para un gran ejercicio de imaginación, pues a través de las reacciones de Luisa, el espectador puede intuir lo que viene inmediatamente después. Puede decirse que aristotélicamente es un personaje constante y adecuado, aunque no se limita a seguir el precepto dramático de Aristóteles, sino que a todo esto añade la capacidad de alucinación de la dramaturga, su conocimiento del mundo fantástico de los indios mexicanos y del ser humano en general. Luisa se burla abiertamente de Martha, tanto de sus consejos como de sus advertencias, y aunque parece hacerlo todo inocentemente, en sus sencillas acciones late la perversidad, aún en el hecho de contestar el teléfono, dar el cerrón a la puerta del baño, o quedarse callada para exasperar los nervios de Martha. Pero su perversidad solo la esgrime como una protesta. Ella se siente agraviada por la forma en que la trata la sociedad, siente que Martha y los demás la miran con asco, la acusan de ser mala, y como los niños quiere vengarse, exige una satisfacción a los agravios.

Tal vez cuando Luisa llegó a la casa de Martha no llevaba intención de asesinarla, pero ha sido Martha quien inconscientemente le recuerda los agravios de la sociedad para con ella, primero al mostrar asco por la india, aunque ella declare que no, en segundo lugar, al recordarle que nadie la quiere porque es mala y tiene la culpa de todo lo que le pasa; y en ter

cer lugar, lo que es más importante, el haberle dicho en su cara que estaba endemoniada recordándole con eso todos sus pecados como se nos dice textualmente... "con una sola palabra le abrió la puerta a los demonios". Luisa, por su parte, es dominante como los niños pequeños, y Martha sin sentirlo se va dejando dominar por ella, incluso Luisa la hace sentirse inferior, sobre todo cuando le cierra la puerta del baño en sus narices. La india se muestra también dominante cuando impone la conversación, pues aunque Martha trata de cambiar el tema, Luisa no lo admite y sigue hablando de aquello que le obsesiona.

¿Y que es lo que en realidad obsesiona a Luisa? Librarse de la carga de esos pecados, de los cuales no se siente responsable, puesto que todo lo atribuye a que el demonio se le apareció siendo muy joven, y se le ha seguido apareciendo para instigarla a cometer fechorías.

Es muy simbólico el hecho de que la obra se titula "El Arbol", porque un árbol sugiere soledad, orfandad y también vulnerabilidad. Un árbol está clavado a la tierra sin poder moverse, expuesto a que las buenas o malas vibraciones lleguen para alimentarlo o destruirlo. Nada mejor para ser depositario de los pecados que un árbol, puesto que su naturaleza es diferente de la nuestra, y todas las criaturas que son diferentes pueden comprendernos mejor. Si se tratara de un semejante, tendría las mismas taras y la misma tendencia a la maldad, y no serviría para ayudar a nuestra purificación. Por eso las compañeras reclusas le aconsejan que no cuente sus pecados a las gentes, porque según ellas, "son muy malas..."

Más no siempre se libera la persona de la carga de los pecados con contarla una sola vez. Luisa vió que el árbol se secó con el peso de su maldad, y ahora siente la necesidad de volver a

descargar su conciencia. ¿Pero será el personaje de Martha semejante a un árbol? Este personaje no cabe en la definición aristotélica de constante y adecuado, constituye una presencia como muchas otras, que aparecen en las restantes piezas de teatro breve. La semejanza de Martha con un árbol podría ser secreta y evidente al mismo tiempo. Se trata de una persona solitaria, so sabemos nada de su vida ni de su pasado. Ella no cuenta haber tenido ningún amor, y da la impresión de carecer de vida propia y estar como los árboles, sola, indefensa y receptiva a las vibraciones malas o buenas que lleguen del exterior; como los árboles es frágil, y no sabe contrarrestar el terror que le inspira la risa sarcástica de la india...

"Luisa.- ¡Ay, algo se anda riendo dentro de mí!

Martha.- También yo tengo ganas de reír...

Luisa.- Usted no, Martita, pero algo me sube y me baja adentro de mí, algo como la risa...

Martha.- Pues ríase Luisa...

Luisa.- Luego, Martita?..

Martha.- (nerviosa) ¡Ahora, Luisa, ahora! (1)

Desde el comienzo de la obra advertimos que no obstante la superioridad económica y social de Martha, Luisa se encuentra todo el tiempo burlándose de ella y jugando como el gato con el ratón, asustándola de tal forma que el espectador empieza a presentir que Martha será asesinada por la india, para quien matar resulta la cosa más natural del mundo.

"Martha.- ¡Qué aire tan denso en este cuarto! ¡Hay que abrir un balcón! (Hace ademán de levantarse. Luisa la detiene)

Luisa.- ¡Siéntate, Martita! Martita, no es el aire el que nos alivia... a la mujer la alivié yo de sus males cuando le enterré el cuchillo.

Martha.- ¡Ay Luisa! ¿Cómo tuvo valor para hacer algo tan horrible? ¿Cómo se puede enterrar un cuchillo?

Luisa.- Pues en la barriga, Martita. ¿Dónde más blandito que la entraña? (Saca un cuchillo que lleva oculto en su camisa y hace ademán de enterrarlo en una barriga imaginaria). Así! - Así! (Durante unos segundos Luisa sigue dando cuchilladas en el aire en un ser inexistente) Y ahí quedó y yo me fui corriendo." (2)

Tanto el terror, como el suspenso y la tensión creciente están proyectados desde el interior de los personajes, se trata de un suspenso psicológico y no de acciones externas como en el teatro del terror de otros autores. Para Luisa no existen personas concretas, puesto que su mundo es tan abstracto como la abstracción de "El Malo", tan abstracto es su entorno que ni siquiera sabe cómo se llamaba o quien era el marido de la muerta. No sabe cuanto tiempo estuvo en la cárcel, y el espectador calcula que fueron diez años sólo por el ademán que hace de la estatura que tenía su hija, cuando ella dejó la prisión. Es esta manera de no tomar en cuenta a la gente, lo que permite suponer que a Martha la consideraba como otro árbol. Nada tiene en realidad contra ella, puesto que se dice a sí misma: "Martita es muy buena", y al matarla sólo trata de protegerla de que llegue a secarse, como se secó el árbol de sus confidencias.

La idea de que los pecados se cargan y nos agobian, ha prevalecido en todas las civilizaciones desde que el mundo es mundo, pero no lo había expresado nadie con esa inocente perversidad como lo hace el personaje de Luisa en "El Arbol". Esa carga de la conciencia se ha logrado aminorar por medio del psicoanálisis o la confesión religiosa, pero para la mente primitiva, el mal sigue viviendo y tomando cuerpo, aunque se le descargue. Por eso cuando el depositario de la confesión se seca, entonces hay que exterminarlo, como hace Luisa con Martha a fin de que el mal siga viviendo y el pecado no quede en una

simple charla. Pero en el fondo de todo este horror, queda incólume la inocencia de Luisa, quien solo trata de proporcionar consuelo, así como le dijo a la mujer que la provocó: "Vas a hallar consuelo en mi cuchillo", o pensó que a la muerta la alivió de sus pecados y ella tuvo que seguir cargando con ellos. Tal vez al matarla cargará también con el terror y la soledad de Martha, y ese crimen le permitirá volver al único sitio en donde ha sido feliz, que es la prisión.

La muerte como una "buena suerte", está manejada también en "Los Perros", en boca del personaje de Manuela, y en "Un Hogar Sólido" a través de diversos parlamentos entre ellos el de Gertrudis:

"¡Qué gusto, hijita, qué gusto que hayas muerto tan pronto!" Solo que aquí en "El Arbol" está manejada en otro tono, por ejemplo, cuando Luisa se refiere a su primer marido:

"Luisa.- El tampoco dijo nada...tuve la suerte de que lo mataran y nunca, nunca, volvió al pueblo para contar nada. Hay cosas, Martita, que nadie debe saber." (3)

Su derecho al secreto y al silencio, es algo que las indias conservan y han conservado siempre con mucho celo, como parte también de la protesta contra la sociedad, que no les ha dado un apoyo concreto: "La vida del pobre no es el baile, la vida del pobre son las caminatas en el polvo", expresa Luisa con resentimiento.

Hay mayor intensidad en lo que se sugiere, que en lo que realmente se dice. Por eso es impactante la teatralidad de la obra, y se presta para que el personaje de Luisa se luzca con sus actitudes obsesivas y repetitivas, que

están destinadas a crispar los nervios. El cuchillo, tesoro de la india, está manejado también como un objeto simbólico, como tesoro "que le abrirá la llave de los palacios".

El lenguaje es realista, pero la multiplicidad de sugerencias que encierra, le dan una dimensión mayor que la de la simple realidad cotidiana. Llega un momento en que no sólo el cuchillo es simbólico, en que no sólo el árbol es representativo, sino que la misma Martha se vuelve una medium que es capaz de desatar las fuerzas demoniacas y no sabe luego cómo detenerlas. Nadie se explica cómo es que una mujer como Martha, que vive alejada de las supersticiones de los campesinos, hable de pronto de que Luisa está endemoniada, ni ella misma se explica lo que ha desatado, pues solamente quiso asustarla para que no estuviera calumniando a su marido y haciéndose la víctima.

El manejo de los silencios puede acentuar la teatralidad, a fin de que este teatro de presencias nos haga sentir a la vez la presencia del Malo, tal y como lo describen las consejas populares de nuestros pueblos.

En resumen, la obra es rica por su contenido social y popular, pero también por la exploración del lado esquizofrénico y de la psicología de muchos habitantes de nuestros pueblos más abandonados y marginados. En medio de todo ese abandono, un Arbol recuerda la existencia de esos seres con vida vegetativa.

C I T A S

- 1 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa  
México, 1983.  
(El Arbol) Pag. 158
- 2 Ibidem Pag. 160
- 3 Ibidem Pag. 19



## C A P Í T U L O XII

### EL FATALISMO DE LAS PALABRAS EN "LOS PERROS"

El teatro breve, como el cuento corto, se acerca más que ningún otro al género poético, no solamente por el prodigio de síntesis que en él se logra, sino porque carga de sentido a las palabras, porque nos enseña a hablar nuevamente, como Ezra Pound recomienda que debe ser el poema.

En la obra de teatro breve titulada "Los Perros", la autora recrea total y plenamente la atmósfera de las gentes más abandonadas del campo mexicano, en donde no suceden más cosas que los raptos y violaciones de las niñas que apenas se llegaron a la adolescencia. Pero no es la trama lo primordial de esta obra, sino el fatalismo del que están impregnados los parlamentos; el temor de las gentes de pronunciar determinadas palabras, o contar ciertas historias, pues saben que al decir las convocan fatalmente su cumplimiento. Muchas veces se ha hablado del fatalismo del mexicano, en ensayos filosóficos o en artículos periodísticos, pero al verlo en "Los Perros" nos damos cuenta de cómo opera ese sentimiento tan arraigado en nosotros, a través de los diálogos.

Con tres personajes, Manuela, Ursula y Javier, una voz de mujer y cuatro enmascarados, la autora recrea la vida de esas gentes que en todo el año no tienen más que una fecha, mágica para ellos, pero que constituye el único día de entusiasmo, el día para el cual se preparan los restantes días del año, ya que será la única fecha en la que realmente comen, visten y calzan, y tal vez tengan una realidad más plena.

Como dijimos, la historia que se narra no es lo más importante: El rapto y violación de una niña de doce años, cuya madre fue raptada a su vez a la misma edad y en las mismas circunstancias. Aparentemente en esta fábula se incluyen pocos ele-

## C A P Í T U L O XII

### EL FATALISMO DE LAS PALABRAS EN "LOS PERROS"

El teatro breve, como el cuento corto, se acerca más que ningún otro al género poético, no solamente por el prodigio de síntesis que en él se logra, sino porque carga de sentido a las palabras, porque nos enseña a hablar nuevamente, como Ezra Pound recomienda que debe ser el poema.

En la obra de teatro breve titulada "Los Perros", la autora recrea total y plenamente la atmósfera de las gentes más abandonadas del campo mexicano, en donde no suceden más cosas que los raptos y violaciones de las niñas que apenas se llegaron a la adolescencia. Pero no es la trama lo primordial de esta obra, sino el fatalismo del que están impregnados los parlamentos; el temor de las gentes de pronunciar determinadas palabras, o contar ciertas historias, pues saben que al decir las convocan fatalmente su cumplimiento. Muchas veces se ha hablado del fatalismo del mexicano, en ensayos filosóficos o en artículos periodísticos, pero al verlo en "Los Perros" nos damos cuenta de cómo opera ese sentimiento tan arraigado en nosotros, a través de los diálogos.

Con tres personajes, Manuela, Ursula y Javier, una voz de mujer y cuatro enmascarados, la autora recrea la vida de esas gentes que en todo el año no tienen más que una fecha, mágica para ellos, pero que constituye el único día de entusiasmo, el día para el cual se preparan los restantes días del año, ya que será la única fecha en la que realmente comen, visten y calzan, y tal vez tengan una realidad más plena.

Como dijimos, la historia que se narra no es lo más importante: El rapto y violación de una niña de doce años, cuya madre fue raptada a su vez a la misma edad y en las mismas circunstancias. Aparentemente en esta fábula se incluyen pocos ele-

mentos mágicos, precisamente porque el elemento fantástico reside en el lenguaje, y un poco en que la circunstancia vuelva a repetirse en las mismas condiciones.

Lo notable en "Los Perros" es que la intensidad va de menos a más, como recomiendan los técnicos de la dramaturgia, para que una obra resulte impactante. Esto no sucede con las otras obras de teatro breve de la autora, donde la acción proyecta la misma intensidad de principio a fin.

En Los Perros, sin querer o queriendo, se siguen las unidades aristotélicas de acción y de lugar, lo cual permite que el interés se concentre en esos personajes tan singulares y a la vez prototípicos, que son Ursula y Manuela. Ursula representa a una clase desvalida que no puede madurar porque se le ha robado el sagrado derecho de tener infancia. Nunca podremos los mexicanos, -ni hombres ni mujeres,- realizarnos como individuos, mientras se nos niegue el placer de gozar y padecer la etapa infantil.

En la obra se ve claramente un principio, medio y fin, también aristotélico, como las unidades de acción, lugar y tiempo, características que colocan a la autora en un teatro de vanguardia, en una posición surrealista con marcadas bases clásicas, actitud que vuelve su obra más original, que la distingue del resto del teatro contemporáneo. Tanto Manuela, la mujer madura, como la adolescente Ursula y Javier, son personajes adecuados, constantes, congruentes con su realidad, que se expresan con esa autenticidad de gente de campo, solo que en un tono poético exacerbado, pero esas estilizaciones son perfectamente válidas dentro de la creatividad de la obra dramática.

Para el espacio escénico y para el desarrollo de la trama,

son éstos de "Los Perros" los personajes indispensables. Uno más le hubiera restado dramatismo, tal vez habría disuelto la calidad mágica de la atmósfera. Javier, el joven de veinte años, es el elemento que desencadena la peripécia.

Los enmascarados, que aparecen casi al final son personajes silueta, y la voz de la mujer es simplemente un recurso para que progrese la acción. Sobresale en esta pieza la ambigüedad del tiempo cronológico, de la época en que se desarrolla la fábula, que bien puede tratarse del presente o bien de hace cien años, ya que en esos poblados, la civilización nada ha podido cambiar, y siguen ocurriendo las mismas tragedias, y la gente intenta en vano modificar los días pintándolos de colores, o dándoles la forma de sus deseos:

"Ursula.- Me iré con mi mamá en medio de la gente. Subiré a la enramada y agarraré un día de suerte. ¿Qué día vas a agarrar tú, primo Javier?"

Javier.- Cada día de San Miguel agarro uno distinto, y cuando bajo del monte lo pierdo. Se me va de las manos como un cohete. ¿No soy hombre de suerte, nací para la tristeza y en la tristeza me quedaré! Hoy en la noche voy a agarrar el primero de diciembre. ¿No te gusta ese día? Yo lo veo como una lanza.

Ursula.- Yo voy a agarrar un diecisiete de octubre. ¿Cómo lo ves? Para mi es una margarita roja y no voy a dejar que se me vaya. Bajaré del monte con el día abierto como una sombrilla." (1)

Pero el destino de estos personajes está marcado por la fatalidad. El mismo Javier afirma que cada vez agarra

un día distinto, y cuando bajo del monte lo pierde, el mismo deja escapar la posibilidad de cambiar su vida. Ni Ursula ni Javier podrán pintar los días del color que desean, por más imaginación que tengan o más capacidad desplieguen para crear un mundo distinto dentro de su fantasía.

Pero como dije, lo relevante de la obra estriba en la efectividad de las palabras y su potencia para provocar el fatalismo. La autora demuestra que la magia de las palabras tiene una proyección infinita, y que no se limita a los ritos establecidos de los magos y los sacerdotes. Por algo Manuela, la madre de Ursula, le aconseja "no nombrar a la desgracia" o no contar cosas trágicas, a fin de que la hija pueda escapar al triste destino que ella padeció, que no "se dibuje" en lo que ella ha sido.

"Ursula.- ;Para qué me quiere Jerónimo?

Manuela.- ;Para nada! ;Mala suerte tendrías! ;Más arrestanda que la mía! 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. No sabía lo que era ser mujer, y apenas servía para darle de comer a las gallinas, cuando Antonio Rosales, el que después fue síndico de Los Lagos, se fijó en mí." (2)

El personaje de Ursula está bien caracterizado. No se trata sólo de una presencia para justificar la acción, sino de una adolescente con psicología bien definida, con esa fuerza ciega de la naturaleza que se tiene en esa edad, pero que está moderada por el respeto incondicional a la madre. Como las niñas que han crecido sin apoyo, a veces es indecisa, sin convicción propia. Tan pronto expresa su miedo de acudir a la feria, como elogia el vestido que le han regalado, y se imagina que despertará la admiración de toda la gente. A su corta edad, ya proyecta capacidad profética,

pues presiente que algo malo le ocurrirá si sale de su casa. Sin saber qué es, le tiene terror a las miradas sensuales y a la violencia que intuye en "Los ojos borrachos" del hombre que quiere raptarla. A pesar de que no es tratada por su madre con todo el amor que necesitarían sus pocos años, ella prefiere lo malo por conocido, o sea quedarse en casa, a exponerse a ese mundo en donde, según su primo, le quitarían la inocencia. Siente la acechanza del sexo como la amenaza de un animal, y no está muy errada en esa suposición, puesto que entre algunos hombres primitivos todavía se toma la atracción sexual como un capricho animal. En realidad no sabemos si estos personajes convocan a la desgracia con sus historias fatalistas, o si consideran en el fondo que todo esfuerzo por salir de sus vidas trágicas es inútil. El hecho es que la autora nos da idea de que están aprisionados en ese círculo, y que todo lo que ha ocurrido a los padres y a los abuelos, vuelve a repetirse inevitablemente en los hijos y en los nietos.

El tiempo, tratado en esa forma circular, le da un atractivo a la obra, a la vez que un sabor añejo, ya que era muy del estilo de las más antiguas literaturas germánicas, tratar el tiempo y las acciones humanas en esa forma de "eterno retorno". Formas, por otra parte, que son recurrentes en el romanticismo.

El personaje del primo Javier, actúa como una especie de voz popular, se trata de un solo personaje que en este caso desempeña la labor de todo un Coro, expresa la opinión popular, relata lo que puede acontecer, y da toda clase de opiniones sobre el destino de Ursula y de Manuela. A través de este personaje-coro, nos damos cuenta de que en esas capas sociales se considera a la maldad como algo invencible, como un arte que requiere tanta perfección como la misma bondad.

"Ursula.- ¡Y para qué me van a envolver?

Javier.- Para atajarte los gritos. Vamos a suponer que tus gritos atraigan gente, al malhechor le gusta el silencio, y Jerónimo no quiere equivocarse en la maldad." (3)

La autora sugiere que estos malhechores practican una especie de misticismo del mal, como si fuera esta maldad algo que debe ejecutarse como un acto religioso.

Otra de las particularidades de algunos personajes de Elena Garro, que se manifiesta sobre todo en esta obra, consiste en hacernos sentir tan reales a los personajes que están fuera de escena, como a los que se encuentran en el escenario. Aunque no aparezcan Jerónimo ni Antonio Rosales, sentimos odio por ellos, tanta rabia por su violencia como si estuvieran de bulto ante nuestros ojos.

En general, destaca el culto a la belleza por la belleza en sí. Tanto Manuela como Ursula son adoradoras incondicionales de la belleza. La madre le reprocha a la hija que esté flaca y "escamoteando a la hermosura", como si la hermosura fuera una diosa que sólo estuviera esperando el permiso del ser humano para entrar en él y apoderarse de su cuerpo y de su alma. A su vez Ursula, la hija, cuando la madre la acusa de no apreciar el vestido que le regalaron, ella despliega sus dotes de captación de la belleza:

"Ursula.- No lo desprecio, mamá, mire qué bonitos reflejos tiene, parece un charquito cuando el sol lo ilumina."  
(4)

Así como es total su entrega hacia lo bello, es estoica su actitud ante la muerte. Prefieren que sus hijos mueran al nacer, antes que verlos pasar las hambres que ellas

han sufrido. Manuela, la madre de Ursula, responde cuando le preguntan sobre el número de hijos que ha tenido...

"Manuela.- Tuve tres, dos se murieron, pero no tuve la suerte que murieran juntos o de recién pariditos, sino ya logrados y después de haberme visto en la necesidad de pedir para ellos." (5)

En su actitud de preferencia para con la muerte, el personaje de Manuela recuerda un poco al de Gertrudis de "Un Hogar Sólido", aunque el tono de una y otra es diferente. Recordemos que Gertrudis le dice a su hija "Lidia: -"; Qué gusto, hijita, qué gusto que hayas muerto tan pronto!" (6)

La presencia de los perros, que es una presencia silenciosa, ya que no los escuchamos ni los vemos, además de dar atmósfera a la obra, la rodean de un simbolismo muy marcado, que nos muestra a un pueblo indefenso ante la fatalidad, a quien han castrado en cierta forma, a quien han trozado las patas para reprimir su capacidad de defenderse. Los perros representan además a las víctimas, pues son los que mueren, mientras sus amas continúan viviendo sólo en apariencia.

El silencio juega un papel decisivo en la obra, como si fuera otro más de los personajes: A veces es un silencio dichoso, y al final de la obra, es un silencio terrible:

"Manuela.- ¿Oyes el silencio dichoso? Sólo en el día de la fiesta se apacigua."

O cuando al final de la obra el silencio anuncia que ya raptaron a Ursula....

"Manuela.- ¡Qué silencioso, qué silencios están los pe-



rros de mi casa! Dios permita que no les mocharan las patas...;Qué silencios están los perros de mi casa!".(7)

La teatralidad de la obra se reduce a las actitudes de los personajes y a la intensidad de la acción interna, pues el único impacto exterior, se da cuando los raptos envuelven a Ursula en los sarapes, para llevársela tan silenciosamente, que ni la madre se da cuenta de la fechoría. En este punto, el silencio juega también una parte importante, como se la autora quisiera sugerirnos que las palabras solo presagian fatalidades, y que el silencio es a la vez el único lujo y la mayor desgracia de esas gentes que viven abandonadas en la penuria y la soledad. De este modo el silencio es un arma de doble filo, y el elemento más destacado después del símbolo de Los perros.

La brevedad de la vida como parte esencial entre los integrantes de los pueblos primitivos, está claramente manifiesta en esta obra, en donde vemos a Manuela, una mujer de cuarenta años, que en otras civilizaciones sería una mujer joven, aquí ya es una anciana sin edad y casi sin esperanzas, sólo aguardando como ella dice, "en la curva del tiempo, a pescar un día de suerte".

La obra sugiere finalmente que el hombre sigue tratando de escribir su destino, pero las circunstancias lo desvían hacia inmutables designios. El estilo poético, sobrio, escueto, no se desliga sin embargo de la raíz popular, que le presta veracidad tanto a la trama, como a la psicología de los personajes. Se unen en éstos la magia del mundo fantástico, con la fuerza del mundo cotidiano. Desde el punto de vista del realismo mágico, es ésta una de las más fuertes piezas del teatro breve

universal.

C I T A S

- 1 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983.  
(Los Perros) Pag. 133
- 2 Ibidem Pag. 137
- 3 Ibidem Pag. 131
- 4 Ibidem Pag. 127
- 5 Ibidem Pag. 141
- 6 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983.  
(Un Hogar Sólido) Pag. 19
- 7 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983.  
(Los Perros) Pag. 142

## C A P I T U L O XIII

### LOS ENCANTADOS DE "UN HOGAR SOLIDO"

Es esta una farsa de humor negro, en donde la autora trata de imaginar lo que piensan y sienten los miembros de una familia después de la muerte. Más bien, podría considerarse como una manera de observar y sintetizar la vida desde su contraparte. En esta obra pequeña, pero bien condensada, se unen sabiamente el lenguaje fantástico y el coloquial, con parlamentos de alta poesía, que pueden considerarse como la anticipación del realismo poético en la narrativa de nuestros días.

Todos los personajes de esta obra, ocho en total, a pesar de haber muerto en edades muy diversas, tienen la misma actitud al recordar lo que ha sido de sus vidas; esto es, todos hacen una especie de reflexión y análisis, sobre lo que tuvo valor o no lo tuvo, a lo largo de sus cortas o largas existencias; ya que la niña Catita, por ejemplo, tuvo una estancia breve en el mundo de los vivos, falleció a los cinco años, y de cinco años se quedará por el resto de la eternidad. Esa apariencia de "encantamiento", de permanecer más allá de los tiempos como una fotografía congelada, nos recuerda al escritor brasileño J. Guimaraes Rosa cuando opina que... "las personas no mueren. Quedan encantadas." Es posible que haya pensado también ella en aquel juego infantil de "los encantados", de la misma manera que en "Los pilares de Doña Blanca" pensó en la ronda infantil que cantamos cuando niños. El caso es que en "Un Hogar Sólido" constatamos que el juego del vivir nos conduce a ese encantamiento, en donde los personajes siguen teniendo las mismas pasiones y los mismos anhelos que tenían cuando estaban en el mundo.

La farsa, dentro de su brevedad está completa, pero care-

ce de conflicto y de un bloque antagónico y protagónico. Todos están de acuerdo en que después de la muerte tenemos que seguir esperando, de la misma manera en que durante la vida nos pasamos los años también a la espera de algo. Así, cuando llega Lidia y pregunta qué es lo que pasará después de haber descendido a la cripta, los demás, los muertos más antiguos, le responden:

"Lidia.- Y ahora, ¿qué hacemos?"

Clemente.- Esperar.

Lidia.- ¿Esperar todavía?

Gertrudis.- Sí, hija, ya irás viendo.

Eva.- Verás todo lo que quieras ver, menos tu casa, con su mesa de pino blanco, y en las ventanas las olas y las velas de los barcos." (1)

Además de la ausencia de conflicto, se advierte una ausencia de caracteres cónicos, pero esto no lo decimos en sentido peyorativo, sino que, tratándose de este género, es una virtud, pues los ocho personajes constituyen una especie de presencias mágicas, de abstracciones que sintetizan una categoría humana determinada. Si comenamos por los muertos más viejos, sobresale entre ellos el personaje de Mamá Jesusita, quien da el toque de humor negro que predomina en esta farsa poética. Doña Jesusita se queja continuamente de haber sido enterrada en camisón, y se lamenta de esa falta de respeto de sus familiares, puesto que esto la obligará a pasar vergüenzas a la hora del Juicio Final, y debido a este descuido, no podrá nunca bajar de su litera para recibir a los muertos que van llegando. Doña Jesusita, como toda buena ama de casa, recuerda con amor aquellas labores cotidianas y rutinarias, que, vistas a distancia, adquieren mayor sentido poético.

"Mamá Jesusita.- ¡Catita! Ven acá y púleme la frente; quiero que brille como la estrella polar. Dichoso el tiempo en que yo corría por la casa como una centella, barriendo, sacudiendo el polvo que caía sobre el piano, en engañosos torrentes de oro, para luego, cuando ya cada cosa relucía como un cometa, romper el hielo de mis cubetas dejadas al sereno, y bañarme con el agua cuajada de estrellas de invierno. ¿Te acuerdas, Gertrudis? ¡Eso era vivir: Rodeada de mis niños tiesos y limpios como pizarrines."(2)

Mamá Jesusita representa el tiempo de las buenas maneras, aquellos días en que no era de buen gusto llegar sin anunciarse, y simboliza a la vez la devoción conyugal, pues constantemente les está reclamando a los hijos y a los nietos que no hayan traído los restos de su esposo Ramón a la cripta familiar. No son frecuentes las intervenciones de Mamá Jesusita en la obra, puesto que, como la autora sugiere, su vida se redujo a ser esposa fiel, señora distinguida y bien arregladita cuando era necesario, pero que, a pesar de haber fallecido desde hace muchos años, se encuentra al tanto de los adelantos de la civilización y sugiere que..." ¿Pues que el horno crematorio no es más moderno? A mí, cuando menos, me parece más higiénico." A pesar de ser la representante de las buenas maneras, Doña Jesusita se manifiesta como una mujer muy civilizada, de pocos prejuicios, y que, en vez de escandalizarse por el suicidio de Muni, quien se mató ingiriendo cianuro, declara que..."el azul le va muy bien a los rubios..."

En síntesis, la más propia de las amas de casa, puede desarrollar según la autora, un destacado sentido del humor, cuando se limita a recordar los buenos momentos y a subli-

mar los quehaceres que tal vez en un tiempo lejano le parecieron tediosos. Mamá Jesusita nos invita, como el resto de los personajes, a transponer la realidad inmediata, para adentrarnos en la otra parte, la esencial, de nosotros mismos.

En contraposición con el personaje de Jesusita, de corte tradicional y a la vez de negro humor mexicano, está el donjuanesco tipo del primo Vicente, quien fue enterrado con su traje de oficial juarista, ya que murió en pleno combate. y que, además de una explicable sensualidad desatada, a cada momento demuestra su actitud combativa, su deseo de seguir siendo una espada, un sable, todo lo que en vida representó su trabajo de agresión y defensa, su profesión militar. Vicente es pícaro, y es a la vez de los muertos más antiguos de la familia, puesto que, después de la niña Catita, que como dijimos murió a los cinco años, es quien la siguió en ocupar la cripta familiar. Vicente, que murió combatiendo, piensa seguir en esa actitud aún después del Juicio Final:

"Muni.-Yo quiero ser el pliegue de la túnica de un ángel.  
Mamá Jesusita.- Tu color irá muy bien, dará hermosos reflejos. ¿Y yo que haré enfundada en este camisón?  
Catita.- ¡Yo quiero ser el dedo índice de Dios Padre!.  
Eva.- ¡Y yo el furor de la espada de San Gabriel!" (3)

Este personaje que murió joven, seguirá por siempre siendo joven y lleno de deseos sensuales y combativos, así como Catita seguirá siendo para toda la eternidad la niña traviesa que juega con los huesos de sus familiares, y que lo único que lamenta de haber muerto tan temprano, que no tuvo tiempo de ver el mundo, ni de aprender el silabario. Los demás muertos se quejan de las travesuras

de Catita, como los vivos se quejan de una niña insoportable. Es así como Clemente, el marido de Gertrudis que se supone es tan propio como Doña Jususita, se queja de la niña Catita:

"Clemente.- (A Gertrudis) ¿No se lo habrá comido? Tu tía es insoportable." (4)

Por supuesto que Clemente se refiere a su fémur y sus metacarpos, huesos con los que todo el tiempo está jugando la niña - Catita, y que, cómicamente es tía de Gertrudis y hermana de la octogenaria mamá Jususita. Clemente, quien siempre ha sido un hombre cortés y observante de las buenas costumbres, asume también una actitud conservadora en la tumba, y por eso expresa su deseo de ser... "Una partícula de la piedra de San Pedro".

Constante a la vez en la obra de Garro es el anhelo de libertad que va más allá de un destino prefijado y que determina en el suicidio el acto máximo, la más concentrada acepción de esa libertad. Es tal vez por eso que la autora parece justificar el suicidio de Muni, quien ha muerto por propia decisión a los 28 años, ingiriendo una fuerte dosis de cianuro, y que declara no haber encontrado en el mundo "una ciudad sólida, de la misma forma en que Eva y Lidia buscaban "un hogar sólido". Cuando su prima Lidia le pregunta por qué se suicidó, Muni responde:

"Muni.- ¿Porqué, prima Lili? ¿No has visto a los perros callejeros caminar y caminar banquetas, buscando huesos en las carnicerías llenas de moscas y el carnicero, con los dedos remojados en sangre a fuerza de destazar? Pues yo ya no quería -- caminar banquetas atroces buscando en la sangre un hueso, ni ver las esquinas, apoyo de borrachos, meadores de perros. Yo quería una ciudad alegre, como la casa que tuvimos de niños, con unasol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los cuartos." (5)



Tanto el personaje de Muni, como el de Catita y el de Lidia, consideran la niñez como el tiempo más pleno y feliz; Catita porque sólo conoció la infancia, y los otros dos porque únicamente en esa edad se sintieron felices. El personaje de Catita, no solamente es famoso por sus travesuras, sino porque recuerda aquel poema de López Velarde titulado "La niña del retrato". Catita, como esa niña, nos parece "Una migajita de --- otros mundos", y como toda niña excepcional, puede leer en el cielo las cosas que van a suceder. Es por eso que cuando recuerda el momento de su muerte, con toda naturalidad, expresa:

"Catalina.- ¡Tontita!, ¿qué no sabías que ibas a venir a jugar aquí conmigo? Ese día San Miguel se sentó junto a mí y con su lanza de fuego lo escribí en el cielo de mi casa. Yo no sabía leer... y lo leí. ¿Y era bonita la escuela de las señoritas Simson?" (6)

A pesar de que Lidia llega al final, se convierte en el personaje central. Su vida parece haber sido una alucinación y una constante evasión, una búsqueda infructuosa del amor, y como la legendaria Penélope, se pasa los años y los días bordando iniciales, "para hacer de dos nombres uno". Como todos los personajes, quiere seguir bordando en el más allá, y es así como expresa su deseo para después del Juicio Final:

"Lidia.- "...Y yo los dedos costureros de la Virgen bordando... bordando..." (7)

La autora parece reflejarse únicamente en cuatro personajes: Son estos Catita, Muni, Lidia y Eva. En Catita se refleja su actitud infantil y su candor poético; en Muni, su obsesión -- autodestructiva, y su anhelo de libertad aún a costa de renunciar a la vida; en Lidia tal vez la autora refleje ese afán -- por huír de las miradas hostiles, ese ensueño por un amor absoluto, y aunque la autora no sea precisamente una mujer que

borda, puede haber querido simbolizar en la aguja de Lidia, la pluma y el oficio de escribir. Obviamente que como el personaje de Eva representa a una extranjera, podría ser la misma Elena Garro la que siempre se ha sentido extranjera en el mundo cotidiano, a la manera de Albert Camus con su obra "El Extranjero". Eva sigue siendo una extranjera después de muerta, expresa que no es orgullo sino timidez, el silencio que la aparta de los demás muertos. Continúa aferrada a su nostalgia y nos recuerda la advertencia tan repetida en el cristianismo: "como ha sido tu vida, así será tu muerte". Los desesperados a la hora de morir, se supone que seguirán desesperados para siempre, igual que almas en pena. Es por eso que Muni, además de estar azul, está continuamente triste. Es por eso que Mamá Jesusita, siempre muy propia durante su estancia en el mundo, siempre muy correcta ama de casa, expresa su deseo de ser después del Juicio Final "el cogollito de una lechuga".

En el fondo de todas las farsas de la autora palpita un refrán o varios refranes, relacionados unos con otros. En "Un Hogar Sólido" recordamos aquel proverbio de que los muertos mandan, o de que los muertos enseñan, entre otras cosas a reírse de uno mismo; por algo predomina el tono de humor negro, a veces en un personaje o a veces en otro. Siempre está presente la crueldad, la tónica de los sueños quevedianos, o de los esperpentos de Valle Inclán. Se trata de una crueldad infantil ¿pues quién puede ser más cruel que los niños?

"Catita.- (Riéndose y palmoteando) También te asustaste mucho cuando eras el gusano que te entraba y salía por la boca."(8)

Se insiste en que la muerte es una corriente que va paralela con la vida, es como si la muerte fuera el doble de la existencia, de la misma manera en que Antonin Artaud proclama que el teatro es el doble de la vida real. Es comprensible que estos "dobles" o personajes "encantados", no estén su-

jetos al cambio, ya que en la otra cara del tiempo, no existen cambios.

Junto a este bloque de personajes alucinados y alucinantes, que son como dije Eva, Muni, Lidia y Catita, existe el otro bloque de personajes comunes, que en cierta forma representarían el mundo cotidiano y que son Doña Jesusita, a quien ya presentamos tan preocupada por las buenas maneras y el qué dirán, o Clemente, con una preocupación semejante, deseoso de dar una buena impresión a los muertos de recién ingreso. Clemente es un personaje coherente consigo mismo, adecuado a su naturaleza, y que, como toda persona que en vida tuvo el hábito de la lectura, sigue buscando el origen y la raíz:

"Clemente.- ¿Lili no estás contenta? Ahora tu casa es el centro del sol, el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra."(9)

Tanto Clemente como Gertrudis, se preocupan por los muertos inexpertos, cuidan de que no vayan a asustarse con el destino que les espera cuando empiecen a integrarse a ese Gran Todo, dejando de ser ellos mismos, para ser todas las cosas. El personaje de Gertrudis es condescendiente, trata de conciliar a los demás como alma mediadora, buena hija, buena sobrina de la niña Catita, e intenta justificar los errores de los demás y encontrar el lado amable de todo. De marcado espíritu maternal, trata a Muni como si fuera un niño todavía, a pesar de que este se suicidó a los veintiocho años. Tiene sentido de la belleza y de los contrastes y como Doña Jesusita, añora y sublima los recuerdos cotidianos, que para ellas adquieren mayor valor con la distancia. Vicente el don juanesco primo de Jesusita, pertenece también a esta serie de per

sonajes del mundo cotidiano, y lo mismo que los otros, continúa después de la muerte, deleitándose con la sensualidad de la misma manera en que se complacía cuando estaba vivo. Vicente, consciente de haber muerto joven, desea seguir es-cudriñando los secretos que no alcanzó a conocer:

"Vicente.- ¡El toque de queda! Me voy. Soy el viento que -- abre todas las puertas que no abrí. que sube un remolino las escaleras que nunca subí, que corre por las calles nuevas pa-ra mi uniforme de oficial y levanta las faldas de las hermo-sas desconocidas... ¡Ah frescura! (Desaparece)." (10)

Si bien se le ha criticado a la autora el hecho de que sus -- personajes cotidianos hablen en tono poético, al menos en esta obra está justificado el tono, ya que los muertos se supone que habitan en el mundo de lo esencial, y todas las esencias son poéticas. Los personajes siguen una línea recta sin ascensos ni descensos; sin embargo, no podríamos decir que son personajes planos, ya que su riqueza interior les da suficiente relieve y mantiene su atractivo de principio a fin. La unidad de tiempo, lo mismo que de acción y de lugar, hace más atractiva esta historia, que aunque al principio le parece rara al espectador, se va familiarizando pronto con el lenguaje y el tono, ya que el mexicano es muy dado a las bromas de humor negro y a jugar con la idea de la muerte. Además de las ligeras influencias que señalamos de Quevedo y Valle Inclán, hay una cierta semejanza con la obra de Thornton Wilder, respecto a ciertos tonos y situaciones.

Se advierte que Elena Garro no pierde la oportunidad de bur-larse de los personajes cursis, y en este caso, satiriza al orador que asiste a despedir a Lidia durante su sepelio. La variedad de tonos, tanto emotivos, cómicos, trágicos o poé-ticos, enriquecen esta obra que es un original juego macabro.

y como en todos los juegos que estamos analizando, se unen im perceptiblemente mundo cotidiano y mundo fantástico, tanto - en la enécdota como en el lenguaje.

C I T A S

- 1 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983.  
(Un Hogar Sólido) Pag. 23
- 2 Ibidem Pag. 15
- 3 Ibidem Pag. 26
- 4 Ibidem Pag. 16
- 5 Ibidem Pag. 23
- 6 Ibidem Pag. 19
- 7 Ibidem Pag. 26
- 8 Ibidem Pag. 25
- 9 Ibidem Pag. 25
- 10 Ibidem Pag. 27

Además de faltarle la cabeza, a Benito le falta personalidad, desprecia a los indios, identifica el color blanco con la decencia, y siente que se rebaja al verse obligado a buscar una cabeza en un barrio como la Lagunilla. Además, es esclavo del que dirán. No le preocupa tanto la falta de cabeza, sino el hecho de que se nota que no la tiene. Benito y Luisita, forman al principio de la obra un bloque común, como si se tratara del mismo personaje. Integran un frente de resentimiento para despreciar a toda la demás gente que, según ellos, ni es de sangre azul ni tiene antepasados ilustres. No les gusta hablar con alguien que no les haya sido presentado anteriormente. Para Benito, que al principio de la obra, obviamente no piensa puesto que no tiene cabeza, el hecho de aprender a razonar, viene a ser un mal necesario que solamente los inferiores le pueden proporcionar. Sin embargo, a esos inferiores los trata también con despotismo, con orgullo, a imitación de su tía Luisita. Aún su catolicismo suena hipócrita y como sobrepuerto a la fuerza, de la misma manera en que posteriormente le coserán la cabeza al cuerpo. Si por él fuera, andaría vestido de armadura y usaría espada como sus antepasados españoles, ya que no acepta la época que le ha tocado vivir:

"Luisita.- ¡Lástima! ¡Lástima! que seas tan joven! Yo me pronunciaría por una de ellas. ¡Lucirías tan bien con tu yelmo! ¡Igual a nuestros antepasados!

Benito.- También a mí me gustaría... (suspira)

Luisita.- Además reúnen todos los requisitos de la decendencia, de la hombría, del señorío...

Benito.- Y sobre todo son piadosas y están a bien con Dios - Nuestro Señor ¡Y para mí estar a bien con Dios es lo más importante!

Luisita.- ¡Que Dios te bendiga, hijo!

Julián.- No se preocupe, señora, ya está bendito. ¿No lo ve?

## C A P I T U L O X I V

### LA ESPONTANEIDAD ADQUIRIDA EN "BENITO FERNANDEZ"

A pesar de pertenecer también al género fársico, "Benito Fernández" difiere del resto de las obras de la autora, porque en ella predomina el tono satírico, sobre la esencia lúdica que priva en las demás. tiene ciertos rasgos del teatro épico y algunas reminiscencias de la Picaresca Española.

La fábula es sencilla. Nos cuenta la historia de un joven sin cabeza, joven y de buenas familias, que se ve forzado por las circunstancias y por una tía suya, a buscar una cabeza en un puesto de la Lagunilla, para comprarla y fabricarse con ella una posición adecuada en el mundo burgués. Aunque Benito Fernández consigue la cabeza deseada, la pierde inmediatamente al enamorarse de la hija de un político, y según sugiere la autora, asimilarse posteriormente al sistema, aunque esto no lo veamos en la farsa, sino que simplemente podamos deducirlo.

Benito Fernández es el prototipo del anti-héroe, que surge en una época en que esta clase de personaje no estaba todavía muy en boga. Carece de iniciativa y se deja dominar por su tía Luisa, representante de una aristocracia venida a menos, que en el fondo sólo es una clase media con pretenciones de ser mucho más. La autoras vale de estos dos personajes, para criticar tanto a los medios políticos como a los estratos sociales y a los medios de comunicación masiva como la prensa, de quien sugiere, que utiliza elementos incompetentes entre sus redactores y directivos:

"Benito.- ¡Qué desgraciado soy! ¡Y Lucero que exigente! A ti te consta Títa, que ni en el periódico me pusieron tantas trabas para hacerme redactor. También te consta que redacto muy bien, de modo que no es favor. Pero Dios es injusto conmigo. ¿Por qué mejor no me quitó una pierna?" (1)



Por algo Dios lo premi6 y no le dio cabeza, así los malos - pensamientos no han cruzado por su mente." (2)

Nuestro personaje es típico al principio de la obra pero después de que le colocan la cabeza, o sea en la segunda parte, se transforma en un personaje carácter, de tal manera que podemos visualizarlo como una especie de títere, que en un principio está manejado por los convencionalismos, lleno de representaciones y de prejuicios, para después, ya con la cabeza sobre los hombros, adquirir la espontaneidad, como algo que se tiene que buscar y pagar. Esto sugiere que dicha espontaneidad, se conquista con esfuerzo, de la misma manera que la inspiración tampoco es gratuita, sino que llega después de muchos años de trabajo. Parece que la autora utiliza a Benito Fernández para darnos a entender que la cabeza no sólo representa el pensamiento dinámico, sino también la agresividad creativa y la independencia. Antes de tener cabeza, Benito estaba prisionero, ni siquiera conocía el valor de los dientes, que son la representación más común de la agresividad:

"Benito.- Los dientes no son tan necesarios. Las razas civilizadas casi han abolido los incisivos. Yo diría que unos dientes grandes y blancos son agresivos y síntoma inequívoco de un canibalismo en potencia"(3)

Benito y Luisita desprecian a México y a sus héroes, toda clase de héroes, incluyendo los niños de Chapultepec. En el momento en que Benito adquiere la espontaneidad junto con su cabeza, tiene un rasgo de independencia y rebeldía, que realmente le dura un instante, pues a partir de ese rato de desahogo volverá a dejarse dominar por el gobierno, pues al tiempo que se enamora de Victoria se asimila al Partido Revolucionario Institucional. Elena Garro da a entender a través de su personaje, que muy poco le duró la rebeldía, de la misma

forma en que muchos pensadores brillante, destacan momentáneamente, para después morir atrapados en las redes del sistema, y arrastrando con esa muerte a muchos más . El personaje de Benito nos confirma que cuando alguien empieza a pensar tardíamente, o sea que de buenas a primeras hace uso de la cabeza, trata como Benito de recuperar el tiempo a todo vapor, cayendo en exageraciones de sus actitudes agresivas y sensuales hasta llegar a la violencia. Y como según parece, no existe agresividad sin sensualidad, la de Benito Fernández es -- desbordante, puesto que abre los ojos por vez primera; y ahora se enfrenta a la tía Luisita que antes lo dominaba, y le recrimina su forma de vida y sus creencias anticuadas:

"Benito.- (A Luisita) ¡Calla, mujer frígida y seca como la higuera maldita! ¡Calla! Y tú, Victoria, hermosísima ramera, ni la escuches ni la veas. Divina priísta, salvadora de los cactus y enemiga de los caciques enlutados de los banquetes oficiales, deseo que tus pecaminosos dedos, testigos y cómplices de todos los placeres de la carne inventados por Nerón ¡El Magnífico!, que encendió una triste ciudad plebeya -- para afinar su lira, me produzcan sensaciones mortales. ¡Sirena maléfica, tan maléfica como las sirenas de los carros de la policía, cuando recoge a rebeldes sabios e imbuidos de -- libertad, sirena de este mar de asfalto, de esta ciudad perversa, mestiza y desigual, desciende hasta mi ínfima estatura de ciudadano del mundo y muéstrame los placeres aprendidos en tus múltiples lechos babilónicos y asirios!

Victoria.- No te entiendo nada, pero nadita. Tanta lectura vuelve loco. ¡Eres bien loco! El peor de todos mis cuates, -- creo que hasta le caerías bien a mi papá, porque él tiene -- ayudantes para sus discursos y ¡olvídate! nunca he leído uno como el tuyo." (4)

Por el final, deducimos que Benito se va con Victoria y sucumbe ante el sistema de gobierno, aunque siga creyendo que hace su voluntad.

Tan importante como el personaje de Benito, es el de Julián, el vendedor de la Lagunilla. Es el pícaro que mueve los hilos de todos los títeres, ya que incluso es el que coloca la cabeza de Benito sobre los hombros. Podríamos decir que es capaz de moverlo todo, menos su propio negocio, pues como vimos, se deja intimidar por un político de mal gusto, que lo amenaza con cerrarle el puesto. Fuera de esa pequeña debilidad, Julián es de los que nunca pierden. Sabe hacer caer a sus víctimas, ha desarrollado la clarividencia bajo las garras del hambre y la necesidad. Nuestro personaje tiene fantasía, sentido del humor, agilidad mental, y sobre todo puede expresarse con todo tipo de modismos, según el cliente que tenga enfrente. Durante toda la obra observa el mismo comportamiento, burlándose de los desocupados y de la aristocracia en decadencia. A veces su lenguaje oscila entre la sátira y el melodrama, y salpica de humor los lugares comunes. Cuando la tía Luisita le pregunta irónicamente si ha estado en la Corte, quien verdaderamente se burla de la tía, es el vendedor. Su lenguaje exuberante es comparable al del clásico merolico, sobre todo cuando se refiere a una de las cabezas de la vieja aristocracia, que trata de venderle al cliente:

"Cliente I: Es verdad, lo barato sale caro, pero es muy cara

...

Julián.- ¡Es muy barata! ¿Dónde va usted a hallar esta calidad de pelo antiguo? Mire, joven cada hebra es un sueño diferente. La señorita Ulloa soñaba mucho, con estanques, con lagos, con violines, con veleros y hasta con cisnes. El que la compra se lleva a su casa la música de muchas arpas, los gestos hipnóticos de muchos muertos y los caminos que llevan a

Los pasajes secretos de las noches muertas hace muchos años. (Julián acaricia los cabellos de la cabeza) En estos bucles se pasean pájaros disecados, músicas difuntas, fiestas paralizadas, carretelas negras, lacayos enlutados y caballos con enormes penachos de garzas nocturnas. La señorita Ulloa amaba a los muertos, visitaba los panteones y recitaba poemas melancólicos. ¿No quiere usted conocer los sueños de los --- muertos? Son los verdaderos sueños y le ayudarán a conocer -- los suyos..." (5)

A pesar de algunas de sus actitudes serviles, Julián está con-  
sciente del valor de cada quien. Sabe por ejemplo, que a Beni-  
to le quedaría grande la cabeza de un defensor revolucionario,  
y de que la política es puro fraude, ya que los llamados bene-  
factores del gobierno, reparten solamente los "frijoles con  
gorgojos". Sin Julián, sencillamente no habría obra, pues vie-  
ne a ser el personaje que refleja el ambiente popular de la  
Lagunilla de los años cincuentas y alrededor del cual, como  
dijimos, giran los títeres, tanto los de la política, como --  
los de las distintas clases sociales. A pesar de ser un per-  
sonaje sin cambios ni oscilaciones, al final de la obra ob-  
servamos a un Julián más humano, que ya se hizo amigo de Lui-  
sita y con ella espera la llegada del fin del mundo.

El Cliente I y el Cliente II están igualmente enredados en la  
trama. No se trata de personajes coro, como sucede en otras  
farsas poéticas de la autora. Estos dos personajes difieren  
diametralmente uno del otro. El Cliente I es un soñador em-  
pedernido, consciente de que nunca podrá comprar la cabeza --  
que desea, y que además nadie sabe para qué la necesita. Per-  
manece sin embargo constantemente alrededor del puesto, ali-  
mentándose con las ilusiones de los demás y dando su opinión  
sobre la revolución y sobre la contra-revolución. Se trata --  
de un personaje indispensable para que avance la trama, y --  
nos demuestra hasta el final que la penuria económica nopo--  
drá vencerlo jamás:

"Cliente I.- Hasta luego, Don Julián, hasta luego Doña Luisa, voy a rondar la casa azul, con la piscina y las dos rampas, para ver si alcanzo a ver algo del Reino de las Sombras y de los Sueños..." (6).

El cliente II es el típico nuevo rico, trepador, fanfarrón y vulgar que se aprovecha de su poder político, para explotar a los demás y presumir incluso de que es comprensivo y trabajador, de que se presta al diálogo como ha sido siempre la pretensión del partido poderoso. Sin éste Cliente II no estaría completa la implicación política de la obra, la cual es más directa que en las demás, incluyendo la de "Ventura Allende", que también tiene cierto tono político. Este Cliente II es chantajista, y descarado a la hora de amenazar al vendedor:

"Cliente II .- (Saca unos billetes de su billetera medio vacía y se los tiende a Julián) Aquí tienes cincuenta pesos, a mí no me vendas conque las cabezas contrarrevolucionarias son tan caras. ¿No sabes cuánto luchamos para derrotarlas? Y tú, compañero, me vienes a hacer su elogio. Y entonces, ¿qué? ¿La Revolución no sirve? ¿Y qué me dices del millón de muertos por el Sufragio Efectivo y de tanto sacrificio? No mano, no. Andas desencaminado, admirando a la reacción y haciéndome su elogio. Yo soy tu amigo, no diré nada, porque no quiero perjudicarte y que te cierren el puesto, pero modérate, mano."  
(7)

Aunque tiene pocos parlamentos y solamente aparece al final de la obra, el personaje de Victoria es muy importante, pues representa lo contrario de lo que era Benito antes de tener cabeza, y viene a ser el pretexto para que la sensualidad de éste logre salir a flote. Victoria es típica de esas muchachas caprichosas, también de familias de nuevo rico, y sabemos que es la sobrina del político que acaba de abandonar el

puesto, llevando una cabeza rubia para su mujer. Ella consigue siempre lo que quiere, y está acostumbrada a expresar todo lo que piensa, sin represiones, pero es obvio que tiene todo, excepto comunicación con sus padres, ya que no entiende nada de política, pero sí mucho de fiestas, y como ama lo sorprendente, y lo que no entiende, se enamora del inusitado comportamiento de Benito. Tanto por su modo de vestir o por su forma de expresarse, derocha espontaneidad, sensualidad y una actitud irresponsable hacia todo lo que la rodea:

"Victoria.- ¡Don Julián, envuélvame todas las cabecitas de negros que le quedan! Tengo prisa, esta noche voy al "Jacarandas" con una runfla de vaciladores. ¡Son vaciados! Anoche me llevaron serenata con guitarras hechas de armadillos. ¿Se da cuenta? Hubiera usted visto a mi papá, ya quería sacar su placa de diputado y su pistola. ¡Es tan intransigente! Se quedó en los tiempos de Tom Mix. Sólo le gustan los caballos, las pistolas, los discursos y los informes presidenciales. - ¡Pero no es justo, a mí me aburren!" (8)

La autora manifiesta en general un gran amor hacia todos sus personajes, aunque se trate de un político al que está ridiculizando, o de dos personajes decadentes de ideas anticuadas. Con esto demuestra su calidad de dramaturga, sabiendo sacar de cada situación la necesaria dosis de gracia y de inteligencia.

La obra tiene unidad de acción y de lugar como propone Aristóteles, aunque su diálogo no sea precisamente aristotélico. La teatralidad es bastante rica, pues existe la posibilidad de explotar la gesticulación, la oratoria exagerada, así como también los marcados contrastes entre el Benito sin cabeza y el Benito ya con cabeza, entre el Cliente I y el Cliente

II, y entre Luisita, la tía solterona y Victoria la chica desbocada.

"Benito Fernández" difiere básicamente de las otras obras, - porque aquí los dos mundos que maneja Elena Garro, que son el cotidiano y el fantástico no se deslizan y se cruzan imperceptiblemente como vasos comunicantes entre sí, sino que el mundo fantástico está sobre puesto y como cosido a mano sobre lo cotidiano, de la misma forma en que el vendedor cose la cabeza sobre los hombros de Benito. La anécdota pertenece a un mundo fantástico pero chusco a la vez, situada en un ambiente realista en donde la atmósfera mágica que acostumbra manejar Elena Garro, difícilmente se puede desenvolver. Destacan como dije al principio, ciertos elementos épicos, que también advertimos en "La Dama Boba" que comentaremos a continuación.

C I T A S

- 1 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983.  
(Benito Fernández) Pag. 279
- 2 Ibidem Pag. 295
- 3 Ibidem Pag. 297
- 4 Ibidem Pag. 304
- 5 Ibidem Pag. 278
- 6 Ibidem Pag. 307
- 7 Ibidem Pag. 292
- 8 Ibidem Pag. 392



## C A P I T U L O   X V

### TEATRO DENTRO DEL TEATRO

"La Dama Boba" es una de las pocas obras de larga extensión, que se apoya en la obra del mismo nombre, de Lope de Vega. -- Aunque no está ausente el tono poético que priva en las demás obras, se encuentran como ya dije, algunos elementos épicos, lo que le vuelve cercana a "Benito Fernández" que acabo de comentar. Su valor esencial radica en la lección que da la autora sobre las formas reales que puede tomar la ficción teatral. Esta capacidad del maestro de "La Dama Boba" de convertirse "en el doble de la vida real", nos confirma la afinidad entre el teatro de Elena Garro y la obra de Antonin -- Artaud.

Este es un caso de teatro dentro del teatro. De una obra clásica se desprende una segunda obra. Esto sugiere la inacabable fuerza de una auténtica creación literaria cuyos reflejos podrían multiplicarse infinitamente como gotas de azogue. Pero no todos los personajes de Lope de Vega se salen de la obra para integrarse al mundo mágico de los pueblos de México. En realidad es el maestro, quien es raptado en plena representación por el alcalde de un pueblo vecino y se ve obligado a desempeñar su labor de maestro en la vida real, ya que el -- alcalde de Tepan se niega a comprender que él estaba actuando de maestro, pero que no era realmente un maestro. Este rapto obliga a que surja otra Dama Boba, que es la hija del raptor. Dicha dama se llama muy mexicanamente Lupe y para ella su papel de discípula no constituye una representación, sino un -- hecho esencial en su vida.

Hablando en lenguaje poético, la obra sería comparable a -- un cuadro de Gauguin, en donde se idealiza notablemente el -- mundo primitivo de los habitantes de esos pueblos que son -- Tepan y Coapa. Pero como todo teatro es una convención, ésta

idealización excesiva no se siente artificial, sino que vibra como un nervio vivo que retroalimenta cada escena y le infunde aliento a la obra en general. Lupe, en efecto, habla como una de las mejores poetas de nuestro tiempo, pero esta es el arma principal con que cuenta la autora para encarnar en una jovencita de diecisiete años, toda la sabiduría y el mundo fantástico de los sencillos habitantes de nuestros pueblos que conservan la frescura y la humanidad, todavía sin corromper por los artificios de la civilización. Antes de saber leer, Lupe ya conoce la magia del sonido y en las palabras no escucha simplemente lo superficial, sino su profundo significado. Lupe es el pretexto que toma la autora para hacer un estudio de todas las clases de mujeres que ella cree que existen. Podría hacerse un estudio aparte, de lo que ser los rasgos poéticos de la mujer, vistos por la mujer misma. Medularmente Lupe habita en ese mundo fantástico en que idealmente quisiera vivir la autora, en ese mundo en que las palabras deben tener la resonancia mágica del "abracadabra":

"Lupe.- ¿No conoces las palabras! Las dice como un perro mira a los patos, como si nunca las hubiera dicho.

Francisco.- ¿Qué?... ¿Pues cómo debo decirlas, Lupe?

Lupe.- Aquí en Tepan, cuando decimos las palabras, las nombramos y usted nada más las dice.

Francisco.- No veo la diferencia." (1)

Uno de los rasgos más importantes de Lupe es que tiene la capacidad de mimetizar a todos los personajes que giran en su alrededor. Los va envolviendo en tal modo en su forma de hablar, que tanto el rudo de su padre como el escéptico del maestro Francisco, o el furibundo antifeminista de Antonio, empiezan a expresarse en determinado momento, en su mismo to

no poético exhaltado.

Alrededor de esta obra laten las propuestas de diversos movimientos pictóricos de todo el mundo. Lupe es un poco la muchacha india de Diego de Rivera, pero es también como acabo de decir, la joven idealizada de los impresionistas e incluso la proyección de la esencia femenina de la pintura abstracta en donde la mujer va más allá de la forma y es algo más que un cuerpo. Por algo la protagonista dice de sí misma:

"Lupe.- Como nubes son mis dientes, porque son de agua. Y en la noche mi mamá dice: ¡Ay Lupe, el hombre que probara el frescor de tus colmillos, nunca más sentiría la frescura de la lluvia, y sólo junto a tu boca hallaría sosiego para la sed!" (2)

Parece que la autora se regocija en ir engrandeciendo al personaje de Lupe a medida que transcurre la obra. La que al principio aparece como una niña resongona, muy segura de sí misma, muy punzante en sus juicios y expresiones, pero aún inocente, va adquiriendo mayor dimensión a medida que siente el amor y aprende a leer. De ser una muchacha sabia y de ingenio natural, evoluciona y se transforma en una mujer que conoce su capacidad para hechizar. Al contrario del personaje de Ventura Allende, que sufre una metamorfosis inconciente, Lupe vive consciente de esa metamorfosis, e incluso posee los secretos para provocarla:

"Francisco.- ¿No es cierto! Yo soy actor, me gustan las metamorfosis, pero me gustas tú, porque en la noche te transformas en mil cosas.

Lupe.- En mil cosas, no.

Francisco.- ¿En cuál cosa, Lupe?

Lupe.- En el hechizo." (3)

Esta Lupe de "La Dama Boba", al contrario del personaje de Do

ña Blanca, sabe convocar el hechizo, pero también sabe como poner fin al encantamiento. Lupe no pide auxilio a nadie como lo haría Blanca gritándole a Rubí desde la torre. Ella reconoce que se ha enamorado de Francisco, pero dentro de su lucidez admite que Francisco, como todo actor es muchas personas y ninguna a la vez, y que aunque él reconociera que también la ama y decidiera quedarse en Tepan, los otros personajes - que hay dentro de Francisco, acabarían por llevarse lejos al que determinó quedarse. En un estudio del comportamiento feminista, podríamos señalar que Lupe es la mujer activa por excelencia. Ella decide cuando empezar el amor, cómo desarrollarlo y cuándo ponerle fin. La declaración de su amor es natural, completamente desprovista de aspavientos o de tonos melodramáticos. Su idea del amor se asemeja al ideal orientalista, desprovista del sentimiento trágico, con la recreación única del gozo de vivir y de embellecerlo todo, que al amar se experimenta:

"Lupe.- Nosotros estamos muy contentos con usted... Desde -- que llegó las tardes se han vuelto más combadas y las mazorcas más amarillas." (4)

De la misma manera, cuando decide acabar con su enamoramiento, fuera de exageraciones trágicas simplemente expresa:

"Francisco.- ¿Huyo, Lupe?... ¿Y no veo la fiesta?... ¿Y no te veo?

Lupe.- ¿Para qué? Si ya le dije que a usted no le gusta ni la fiesta, ni Tepan, ni Lupe. A usted sólo le gusta lo que se ve de bulto." (5)

La actitud final de Lupe es retadora, porque tiene conciencia de que aprendió más cosas de las que el mismo maestro trató de enseñarle. Lupe aprendió no sólo a reconocer las letras,

sino a experimentar lo que hay más allá de ellas:

"Francisco.- ¡Taimada! ¡No me ayudes! Ve a denunciarme con - tu padre... pero mi venganza es esta: ¿Para qué te sirve leer? ¿Qué vas a leer? ¿L<sub>o</sub>s letreros del tendajón? ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!  
Lupe.- Sí, los letreros del tendajón. Todos los días leo: "El Gran Turco". ¿No es bonito? Antes yo le decía a mi mamá: "voy al Gran Turco" y no pasaba nada. En cambio ahora cuando digo: "voy al Gran Turco", veo a las letras echando humitos azules, rojos y verdes. Y verdad voy al "Gran Turco". (6)

Lupe por lo tanto, vendría a ser lo contrario de la mujer objeto, de la que se adorna y que intenta esclavizar al hombre a base de atractivos físicos, para lograr posesiones y seguridad. Lupe no necesita posesión alguna, porque ella se posee a sí misma, esto es, que se conoce y conoce a los demás.

En cambio el personaje de Francisco, forma un marcado contraste con Lupe. El es en esencia pasivo, ya que fué raptado fácilmente por don Abelino Juárez, el alcalde de Tepan. El ni siquiera se había dado cuenta de que Lupe le atrae, y de que tal vez podría enamorarse de ella. Este personaje, como el de Lupe tiene una gran evolución dentro de la obra. Francisco es de una forma cuando aparece en las primeras escenas, y al final de la obra acaba convertido por completo en otro personaje. Este actor-maestro, o maestro-actor, como queramos llamarle, es en principio inseguro. No es capaz de defender su identidad de actor, y se muestra como niño asustado ante los modales rudos de Don Avelino Juárez. Titubea y nunca está -- convencido de lo que quiere decir en realidad:

"Francisco.- ¿De la feria?... sí, cómo no. En México se habla mucho de ella...

Avelino.- (Desconfiado). ¡Mucho, no! México es ciudad, se cree

muy principal y no le importa lo que sucede en sus alrededores. Yo le preguntaba si había usted oído algo.

Francisco.- Eso es lo que quise decir, que algo había oído.

Avelino.- ¡Hum! Me extraña... y de paso le digo, que hay que decir lo que uno quiere decir y no lo que otros quieren que diga. Porque diciendo uno lo que no quiere decir, le pasa también, lo que uno no quiere que le pase. (Lo ve con fijeza.)"

(7)

Constantemente Francisco se muestra incapaz de dar a los demás lo que de él se espera. Cuando el pueblo manifiesta su deseo de aprender "algo más" de Francisco, nos damos cuenta de que éste no llegará jamás a la autenticidad de los habitantes de Tepan, aunque al final presiente que él podrá aprender mucho de sus propios discípulos, si se atreviera a romper con su pasado y quedarse en el pueblo.

En la mayor parte de las escenas se muestra negado para comprender el mundo fantástico:

"Francisco.- ¡Humitos verdes! Mira para lo que te sirve leer, para ver humos verdes. ¿Y cuando se acaban los rótulos del tendajón y el silabario, qué vas a leer? ¿El periódico?." (8)

Trata de huir a cada momento de su cautiverio en Tepan y desprecia a los campesinos. Pero como es obvio que la personalidad de Lupe es mucho más firme que la de Francisco, éste da un giro inesperado en las últimas escenas y acaba por mimetizarse al modo de hablar y de pensar de Lupe:

"Francisco.- También tu piel es acanelada y brilla como tus ojos.

Lupe.- Sí. Y en la noche mi mamá dice: ¡Ay Lupe, ahí estás, toda brillante, como el ojo de un gato. El hombre que te mira

ra en lo oscuro ¡se perdería!... ;Y no me deja salir de noche! Francisco.- ;Es cierto! Anoche, cuando se acabó la clase, tú estabas abajo entre la gente, y brillabas como un cántaro ma ligno." (9)

La autora quiso colocarnos frente al mundo alucinante de Lupe, un personaje ciudadano común, dentro de lo común que puede ser un actor, que ya por el hecho de tener esta profesión difiere un poco de los demás. De ahí léviene la capacidad de asomarse o asimilarse aunque sea transitoriamente, al mundo fantástico de personas más auténticas que él. Después de todo, como expresa la autora a través de algunos parlamentos - de la misma Lupe, un actor de tanto querer ser muchos personajes, acaba por no ser ninguno. Francisco es un personaje - veraz, constante y adecuado, con reacciones esperadas y lógicas, de acuerdo a la forma en que fué concebido por la autora. A fin de cuentas, no viene a ser más que un pretexto, un contraste para que se manifieste el mundo rudo y a la vez fantástico del personaje del alcalde Don Avelino Juárez.

Este hombre mayor, de alma joven y áuaz, tiene la dualidad característica del teatro de Elena Garro, en donde se unen - estrechamente la rudeza del mundo cotidiano y lo alucinante del mundo mágico. Avelino es capaz de matar por imponer su - voluntad, de pocas palabras y muchos hechos, dispuesto a lanzar siempre las verdades a la car. En el fondo predominan sus auténticos sentimientos y sólo desea el bien del pueblo, que en este caso, es proporcionarles un maestro, para que aprendan a leer. Típico del hombre autoritario que no escucha razones, nunca se quiere dar por enterado de que Francisco no es maestro; sino actor. Aquí reside una de sus actitudes mágicas, como es ésta de dejarse arrebatado por la ficción del escenario y querer prolongar esa ficción en la realidad. Le ocurre algo semejante a lo que pasó con Francisco, o sea que

al principio de la obra se expresa en lenguaje directo y rudo, y acaba por mimetizarse a medida que la obra evoluciona, para terminar hablando en el tono poético y exhaltado que -- utiliza su hija.

Cuando Avelino habla con Francisco sobre las clases de mujer que hay, se expresa en tono lírico que viene a ser un poema completo:

Francisco.- ¿Cómo es la múltiple, don Avelino?

Avelino.- Esa es la mejor de todas, por eso hay pocas.

Francisco.- ¿Y usted la ha conocido, don Avelino?

Avelino.- ¿Pues luego? Por eso me casé tarde, hasta que no di con ella. La múltiple es transparente, y de hueso fino, quebradizo como el cristal. Conoce las sombras y en ellas se afila como un cuchillo. En lo oscuro brilla como el agua y sus cabellos son estrellas errantes. Su piel son sus ojos, y mira al hombre desde todas las esquinas de la noche, sin mirarlo. A ratos es paloma torcaz y a ratos, lluvia. Es acanelada, y su hablar son todas las fuentes. Su cama es una barquilla en la mitad del río, y en ella duerme el hombre sólo noches diferentes. Cada día que amanece es un día nuevo, y el varón -- despierta cubierto de rocío." (10)

Aunque de menor importancia en la obra, don Salvador, el alcalde de Coapa, es semejante a son Avelino, y como él, se comunica parcialmente con los actores ciudadanos, sugiriendo -- sutilmente alguna desconfianza, y mostrando que está consciente de que existen tajantes diferencias entre la autenticidad de los habitantes de Coapa, y el comportamiento a veces irresponsable de los actores de la capital. En don Salvador siempre late un subtexto detrás de cada uno de sus diálogos, y -- se vale constantemente de refranes populares para retar a -- los actores o bien defenderse de sus posibles acusaciones, -- sobre todo cuando éstos le reclaman sobre la desaparición --



de Francisco, el maestro de "La Dama Boba". Don Salvador difiere del otro alcalde, en que éste no evoluciona de una manera notoria su tono lacónico, se muestra constante durante todas las escenas, y no se mimetiza finalmente con la expresión poética de Lupe. Don Salvador está consciente de que lo importante es respetar el derecho ajeno, y la autora se vale de estos dos alcaldes para expresar la célebre frase de Don Benito -- Juárez. Cuando los actores insisten en seguir buscando al maestro, Don Salvador responde en forma cortante:

"Juan.- ¿Y hasta mañana no podemos salir en busca?

Don Salvador.- ¡Quién sabe! Hay que pensarlo, porque ¿quién va a cometer tamaña ofensa de ir a investigar a los otros pueblos?" (11)

Aunque la intervención del alcalde de Coapa no es muy extensa, forma parte del bloque antagónico que se opone al mundo alucinante y fantaseoso de la protagonista. Los personajes de este bloque no son completamente contrarios al mundo de Lupe, ya que como ella, son espontáneos, naturales y primitivos, pero constituyen un elemento de tensión que alimenta el conflicto de la obra. Dicho conflicto empieza cuando desaparece el maestro y termina hasta que lo encuentran en el pueblo vecino de Tepan. En ese momento, Don Salvador vuelve a mostrarse como el hombre rudo de pueblo, que no tiene más nivel expresivo que los refranes de sus antepasados.

Los personajes de los Jilotes, forman a la vez que un bloque antagónico, una especie de Coro, que expresa la opinión popular sobre el comportamiento de las gentes de la ciudad y hablan siempre en un tono retador y en un lenguaje que da a entender más cosas de las que aparentemente se dicen. Lo peculiar en esta obra es que la función del Coro no se localiza siempre entre los Jilotes, sino que a veces se sitúa entre -

los espectadores de la función de la Dama Boba. El carácter burlón de los Jilotes atemoriza, por eso no se trata como -- vemos de un Coro que sólo manifieste la opinión pública, sino que, la autora se vale de ellos para llenar de sugerencias -- las escenas que vienen inmediatamente después. También los -- Jilotes manejan la serie de refranes que utiliza Don Salvador, lo cual le da un tono de veracidad a la acción. Su predencia es irritante y siniestra:

"Jilote I.- Yo digo que alguien lo ha de haber matado.

Finea.- ¿Matado?... ¿Matado? ¡Ay! ¡Ay!...?"

Jilote II.- Sí, señorita, matado.

Finea.- (Dejándose caer en la silla en la cual tomaba la -- lección) ¡Ay que horror! ¡Dios mío, por qué vinimos aquí!

Jilote II.- Porque de seguro, Coapa guardaba su último día?

Jilote III.- Muy verdad, nadie conoce los caminos de la muerte: Vino aquí para que alguien lo matara." (12)

Otro personaje secundario, que podría figurar como antagonico por su posición antifeminista, es la figura de Antonio, ayudante del alcalde de Tepan, que nunca está ni de parte de -- don Avelino, ni de parte de Lupe, simplemente su misión es -- incomodar o acentuar toda situación ya de por sí conflictiva:

"Antonio.- La mujer es mal agradecida y también inesperada.

Avelino.- ¡Muy cierto!... cada quien tiene su vergüenza...

Antonio.- ¡Ya consuélate! Te tocó niña, para dolor de tu corazón y vergüenza de tu familia." (13)

Otros personajes de menor importancia, vienen a ser los de -- las actrices de la ciudad: Finea, Celia y Nice, que cuando -- mucho tienen la categoría de circunstanciales, que sólo figuran para que la trama avance. Sin embargo en el personaje de

Finea, apreciamos la contraparte de Lupe, que es la Finea -- del pueblo. Esta Finea de ciudad, es el personaje típico de esas muchachas que no profundizan demasiado ni en el amor ni en el ser humano, y solamente se ríen de lo que no entienden. Simplemente la actitud de estas actrices ante la desaparición de Francisco, demuestra que no saben asumir su realidad, pues no intentan otra cosa que tratar de escapar a México o finalmente ponerse a cantar.

Como siempre, la autora manifiesta su esencia juguetona, aun que se haya inspirado en una obra del teatro barroco. Pero -- el juego no le quita ese apego a la inidad aristotélica, lo cual determina que en la "Dama Boba" prive la estructura de principio, medio y fin, perfectamente delineados. A pesar -- de sus situaciones fársicas, en, donde todo es posible pero -- poco probable, los personajes caen dentro del género de una comedia de caracteres. La obra no ha perdido vigencia actual -- mente, aunque la acción se sitúe en aquella Coapa de los a-- ños cincuentas, que en estos ochentas ya está integrada a la gran ciudad. Resulta muy actual indiscutiblemente, la desdramatización de la actitud de los campesinos ante la idea de -- la muerte. Los habitantes del pueblo, con su estoicismo puro, ya no asumen ante lo inevitable un sentimiento melodramático, ni un espaviento exagerado. Simplemente confirman, como dice la canción popular "que para morir nacimos..."

La autora constantemente está tratando de decirnos que el pa -- so del teatro a la realidad, es de la misma intensidad que el salto de la realidad al juego teatral. Lo más importante de la "Dama Boba", estriba en que no solamente es un caso de tea -- tro dentro del teatro, sino un ensayo sobre la esencia de la obra teatral en sí, en donde se demuestra el doble filo de la literatura representable, la cual proyecta tanto la máxima --

ilusión; como la interminable veracidad.

La teatralidad de esta obra es indiscutible, no sólo por esos juegos de los tiempos del siglo XVI al XX, o por esos contrastes de actitudes campesinas con las actitudes de los actores de la ciudad, o por el juego también contrastado de los diversos tipos de lenguaje y de pensamiento, sino porque nos demuestra que toda acción genuina, (en este caso la acción de la obra de Lope de Vega) genera más acciones y puede reproducirse hasta el infinito. Esto nos recuerda otros casos de teatro dentro del teatro, tales como "Hamlet" y "El Sueño de una noche de Verano" de Shakespeare.

Todos los personajes de esta versión de la "Dama Boba" son constantes, adecuados y veraces. Aunque algunos, como el de Lupe, que es el eje central protagónico, se dispare hacia el delirio poético, pues de otra manera no existiría esa correspondencia entre mundo real y mundo fantástico que caracteriza todas las obras de la autora.

C I T A S

- 1 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México 1983.  
(La Dama Bota) Pag. 216
- 2 Ibidem Pag. 226
- 3 Ibidem Pag. 235
- 4 Ibidem Pag. 222
- 5 Ibidem Pag. 235
- 6 Ibidem Pag. 223
- 7 Ibidem Pag. 201-202
- 8 Ibidem Pag. 224
- 9 Ibidem Pag. 225
- 10 Ibidem Pag. 231-232
- 11 Ibidem Pag. 195
- 12 Ibidem Pag. 188

## C A P I T U L O X V I

### MUNDO NUEVO Y MUNDO VIEJO EN "LA MUDANZA"

Todo escritor del realismo mágico ha tenido a veces la intención de incursionar en un realismo más crudo y más estricto, añadiendo rasgos veristas a sus personajes. Es éste el caso de "La Mudanza", en donde Elena Garro abandona su atmósfera mágica, para plasmar el rudo conflicto de dos mujeres bastante comunes, en donde se advierte enseguida la ausencia de la capacidad fantaseosa, la falta de búsqueda, y la ausencia a la vez de los hechos inusitados e inexplicables. En "La Mudanza" tiene lugar no sólo un cambio de casa y de muebles, sino un cambio de autoridad dentro de estos dos personajes femeninos: La oprimida pasa a ser la opresora y viceversa. Observamos que aquí como en otras obras de teatro breve, la autora gusta de jugar con el revés de las situaciones. Y decimos el revés, puesto que Lola la mexicana representa el viejo mundo, mientras que Carmen la gachupina, simboliza todo lo nuevo, o sea el mundo que tiene que aplastar al viejo para sobrevivir.

La obra parte de un momento crucial, y el drama se desarrolla en retrospectiva. Decimos un momento crucial, porque la descripción del escenario es bastante deprimente. Basuras regadas por todas partes y sillas destartaladas que aumentan la sensación de vacío y abandono. Trazado con pocos personajes, resulta así más intenso el conflicto. En realidad la obra se sostiene únicamente por los personajes de Lola Y Carmen, y en segundo lugar, el personaje de Juana la sirvienta, que con sus chismes contribuye a que se desenvuelva la acción hasta llegar al desenlace trágico. Doña Refugio y Doña Ignacia, vienen a ser circunstanciales y podrían ser consideradas como personajes-Coro, puesto que refuerzan lo que está sucediendo. Por último, los personajes de los cargadores vienen a ser personajes siluetas, que acentúan el tono popular y ve

rista de "La Mudanza". La Garro nos demuestra en esta ocasión que también domina el mundo cotidiano, sin llegar por eso a lo trivial, como muchos autores que han tratado de cambiar su estilo, y que se enfrentan a este nuevo género sin dominarlo.

El personaje de Lola, la solterona de 67 años, es bastante definido, adecuado y constante. Es veraz, no se trata de una de esas presencias mágicas sin carácter definido que incursionan en sus farsas poéticas. Lola representa una clase social opaca y decadente, que no supo vivir más allá de las cuatro paredes de sus habitaciones, inmersa en el pasado y obsesionada por unas riquezas que nadie sabe como se adquirieron. La señorita Lola sabe que añora una gloria pasada, pero piensa que esa gloria son los abanicos y las alhajas o los libros franceses, que seguramente nunca ha leído. Pero como la autora no quiere presentar obviamente a una simple villana de melodrama, le añade un rasgo de auténtica sensibilidad, le da una categoría de buscadora de la belleza, y por eso este oculto rasgo de artista se le despierta cuando contempla por última vez el jardín que cultivó su madre y que sin duda no podrá volver a contemplar. Lola vistió de negro y parece haber vivido constantemente en una atmósfera de luto, por eso para ella la única sensación de vida reside en ese jardín que está a punto de abandonar:

"Garmen.- Roque me dijo que va a construir viviendas... de modo que el jardín está condenado a desaparecer.

Lola.- ¿A desaparecer? ¿Cómo es posible que la gente destruya la belleza? Mira que luz tiene ahora. Mira sus caminos húmedos, sus violetas, sus alcatrazes blancos contra las hierbas oscuras, sus naranjos... Hoy todo está envuelto en una luz distinta... Todos los días este jardín ha sido un jardín diferente y siempre más hermoso. ¿Sabes, Carmen, que la belleza es el amor? Si mi madre no lo hubiera amado tanto, no sería tan bello." (1)

Resulta sorprendente el hecho de que Lola se suicide, ya que atraviesa por una edad en que el individuo ya no sucumbe a los conflictos que se producen por el choque violento entre lo erótico y lo tanático, como ocurre en la juventud. Puede decirse que Lola no ha vivido nunca, que su cuerpo es materia muerta, como las paredes de su casa. ¿Cómo si no vive, - podría suicidarse? Simplemente porque la crueldad de Carmen le hace conciencia de que siempre ha estado muerta. Todos los suicidios que aparecen en las obras de la Carro son muy diferentes. El muchacho de "Un Hogar Sólido" se suicida, al contrario de Lola, por exceso de conciencia vital, aunque ambos coinciden en su afán de gustar de lo bello. La Clara de "La Señora en su Balcón" también se suicida por motivos diferentes, por un afán de escapar de todo, pero nunca como Lola, por desconocimiento del elemento vivo.

Gabriela Mora, en un ensayo publicado en 1975 en la Latin American Theatre Review, descubre en esta obra una marcada actitud feminista, lo mismo que un señalamiento de las divisiones de las clases sociales, que vienen a ser determinantes "de las rencillas entre las tres mujeres que presenta este drama en un acto" (2)

En el mencionado ensayo, Gabriela Mora hace hincapié en las principales virtudes de esta obra:

"Un acierto de la dramaturga es la buena justificación de las acciones de estas mujeres de modo que ninguna de ellas se muestra como personaje de una sola dimensión. Es obvio que ambas han sido víctimas de convenciones sociales que las hacen egoístas y ciegas a las necesidades mutuas, y sordas a los clamores de sufrimiento que una u otra ha expresado alguna vez." (3)

Tanto el personaje de Lola como el de Carmen, están motiva--



dos por la más cruda soledad. Lola no conoció el amor por -- ser una solterona, y Carmen tampoco lo conoció a pesar de -- haberse casado, porque se vió obligada a vivir en un mundo -- por completo ajeno a su vitalidad primitiva. Ambas están en esa orfandad, en ese desamor que las une y a la vez las colo ca en polos opuestos. Esa soledad reside en que son mujeres básicamente pasivas, dependientes económicamente de los varo nes, y la sociedad no ha propiciado o no les ha despertado -- el deseo de lograr una independencia moral o material. Fun-- que Lola es aparentemente más civilizada y ha tenido acceso a la educación, no parece haberla aprovechado por permanecer encerrada en un falso orgullo.

Carmen representa la espontaneidad, y a pesar de sus vulgari dades, es auténtica y sus quejas resultan hasta cierto punto justificadas, ya que el hombre que se casó con ella no le -- prodigó cariño ni hogar, sino que la obligó a vivir como sir viente en un mundo en donde se le miraba con desdén. Por eso Carmen, , no solamente siente hambre por alimentar su cuerpo, sino que experimenta el apetito de sentirse libre y habitar en un mundo propio y verdadero, en un mundo despojado de pro tocolos que no comprende, de pretensiones de una absurda -- grandeza que no existe ni en la cocina. Para Carmen, el mundo de Lola es el de la hipocrecía. Para Lola, que tampoco entien de a su cuñada, el personaje de Carmen, es la vulgaridad. -- Existe un marcado verismo en todas las actitudes llanas de la española, que hacen contraste con la cortesía de la solterona: "Carmen.-- Loúnico que hizo fue hacerme sufrir. A ti eso no te importa. Nunca me diste la razón, ni me la darás. Yo para ti no he sido sino la intrusa, la cuñada, la gachupina, que se instaló en el lugar que no le tocaba. Pero yo era joven y bo nita. Hace unos minutos decías que cómo era posible que la -- gente no se tocara el corazón para destruir la belleza. ¿Y a ti se te ha ocurrido pensar alguna vez que enmedio de esta --

belleza yo perdí la mía? Y me hice vieja junto a un hombre -- duro, egoísta, mayor que yo, que nunca me quiso..." (4)

Así como la autora no trata de mostrar a una villana de tele novela en el personaje de Lola, tampoco quiere proyectar en Carmen a una mujer egoísta y vulgar, ni a una clásica víctima que ha padecido la tiranía absoluta. Es cierto que Carmen -- tiene mucho que recriminarle a la cuñada y a su familia, pero también es evidente su falta de solidaridad para comprender a una mujer que, como Lola, también ha sufrido la opresión de una sociedad que solo reconoce la eficacia de los varones. -- Ambas han padecido la soledad, y sin embargo eso no las lleva a solidarizarse. El personaje de Carmen es fuerte, sin embargo en la obra se sugiere que con la mudanza no logrará su independencia, sino que simplemente de depender de la familia de su cuñada pasará a depender de la familia de Roque, -- que también es pariente político y que en el futuro le puede traer los consabidos problemas. A Carmen se le culpa al final de la obra del suicidio de Lola, pero analizando las circunstancias, ella no ha hecho otra cosa, sino tratar de deshogar lo que ha padecido en esa casa:

"Lola.- ¿Por qué habré vivido tantos años? ¿Para ver esto?...  
Carmen.- Para mí ya te podías haber ido, igual que los otros, que a todos los vi irse, uno por uno, con mucha pompa y mucha esquila, como era el caso, aunque tuviera uno la tripa bien vacía. Ahora te enseñaré yo lo que es comer. ;Y comer bien, jamón y cosas de substancia! Después de tantos años de ayuno no te vendrá mal." (5)

Carmen viene a ser la comprobación del refrán de que "más -- pronto cae un hablador que un cojo", ya que incurre en el -- mismo error que Lola, al declararse ciegamente partidaria de los de su casta, y considerarlos superiores a todo el resto -- de la humanidad:

"Carmen.- Y ahora vendrán los míos a presidir la mesa, aunque no cojan al tenedor tan bien como tú. ¡So ridícula! Porque - tienen el corazón bien puesto y la honra más limpia que una - sábana puesta al sol..." (6)

El suicidio de Lola viene a ser relevante, porque tiene su - lado inexplicable y su fasceta completamente normal. Por una - parte, resulta lógico que una persona se mate al ver su casa derrumbada, porque nunca ha sabido forjarse un mundo propio ni extraer lo positivo del exterior. Pero por otra parte, no resulta muy lógico como dije al principio, el suicidio de -- una persona que nunca ha estado completamente viva. Tal vez, como señala Gabriela Mora, dicho suicidio sólo venga a ser - un recurso para justificar un drama quede otro modo hubiera caído en la trivialidad. Como en Lola pesaron siempre más -- los muertos que los vivos, estos acabaron por devorarla. Como en Carmen, la vida pugnaba constantemente por salir triunfante, tuvo que seguir la ley animal en donde el pez grande devora al pequeño para sobrevivir, o tuvo que acatar la norma del novelista alemán Hermann Heese: "El que quiere nacer, tiene que destruir un mundo". El mutis de Lola es absolutamente discreto, sin grandes aspavientos, aunque no se trata de un acto de libertad auténtica, -como lo fué el suicidio de Muni en "UN Hogar Sólido"- ya que actúa obligada por las circunstancias y por la agresividad de Carmen. De todos modos, es - una salida digna de sus maneras corteses y congruentes con - su realidad y su carácter.

El personaje de Juana, la sirvienta, es el más vivo, viviente y vividor, en medio de ese derrumbe de muebles y trastos viejos. Juana, más joven y más vulgar que la misma Carmen, - representa una especie de tercer mundo, que cobra tanta importancia en esta obra, porque viene a derribarnos el viejo y - el nuevo mundo representado por Lola y Carmen respectivamente.

Nos recuerda que ese mundo a veces menospreciado puede llegar a derribarnos si no lo sabemos tratar como es debido, o al menos darle de comer como es justo. Un personaje como éste, que en otras circunstancias tal vez pasaría desapercibido, - es indispensable como un motor que hace avanzar la trama y - provoca el desenlace trágico. Como Juana no tiene alcances - espirituales, se deleita con acelerar el choque mortal entre esos mundos opuestos representados por Carmen y Lola, como - con deseos de que algo suceda por fin en esa casa, en donde según parece, se aburrió tanto. Esta sirvienta, con un mundo llano y sin conflictos sencillamente se piensa marchar a tra bajar a otra casa, en donde comerá a su antojo. Estrictamen- te, es la única que lleva las de ganar como todo personaje - sanchopanchesco, para quien la realidad se reduce a dos y -- dos son cuatro. Juana juega con la enemistad de Carmen y Lo- la, como si ellas fueran unos títeres a los que por diversión alimenta el fuego de la discordia. Los mismos personajes de los cargadores, que irrumpen al final de la obra, se burlan de la exageración de la sirvienta:

Juana.- ¡Anden, apúrense! ¡Saquen estos triquis! ¡Tanto -- pleito, digo yo, por unos palos viejos! Las habían de ver to do el santo día a la greña.

Y ahora, la gachupina le vendió la casa a la otra, en enten- dimiento con su cuñado

Cargador I.- ¡No diga! ¿A la ancianita?

Juana.- Sí, pero no hay ni a cual ir. Sólo yo, que soy buey les he aguantado tanto.

Cargador I.- (Echándose un cajón al hombro) ¡No será para -- tanto! (sale)." (7)

Aún en esta obra que difiere tanto del resto de su teatro - breve, aparecen dos personajes-Coro encubiertos bajo la cate- goría de personajes circunstanciales. Se trata de Doña Refu- gio y Doña Ignacia, señoritas solteronas de la edad de Lola,

que sirven para acentuar la atmósfera en la que siempre ha vivido ésta, mundo de vanos protocolos con afán de murmurar y discriminar a todos aquellos que no pertenecen a su esfera - pequeña y limitada. Podríamos decir que Doña Refugio y Doña Ignacia, vienen a atizar el rencor de Lola. Su función no es por lo tanto la estricta función coral, puesto que, coconstituyen precisamente la opinión popular, sino que expresan todo aquello que no alcanza a decir explícitamente Lola. Como aves de mal agüero, irrumpen en la casa en el momento más álgido, precisamente cuando Juana ha puesto al corriente a Lola de la traición de su cuñada, y Lola justamente insiste en hacerse sorda a los chismes de la sirvienta. Doña Ignacia y Doña Refugio, desde que llegan no hacen otra cosa que contribuir a la depresión de Lola. No falta en ellas la dosis de - humor negro, que a la autora le es indispensable:

"Doña refugio.- ¡Qué horror!, ir entre extraños y a una casa extraña!

Doña Ignacia.- Yo no puedo imaginar esta casa sin usted. Nadie puede vivirla. El gobierno debería prohibir que despojen a las gentes de sus casas. Pero el gobierno no sirve de nada. ¿Ha visto usted por ejemplo, que nunca, se puede dar vuelta a la izquierda? Cualquier niño de brazos dirigiría mejor el tránsito. En fin... no se trata ahora de eso... ¿Y el hombre ese anda libre? (Volviéndose a Carmen) Peruone, Carmela, ¡pero esto es un atropello!" (8)

La intervención de los cargadores no tiene más razón de ser que la de añadir otra pincelada verista a la obra. Ellos no aumentan sino lo crudo de la situación, y son el pie para - el trágico gesto final: la noticia del suicidio de Lola. El título de esta obra está totalmente justificado, porque su-giere que sólo pueden cambiar de lugar, quienes todavía pueden cambiar de piel. Cuando la piel o el alma dejan de renovarse, la persona se vuelve negada para todo cambio, bien --

sea físico o mental.

Aunque no se trate estrictamente de una tragedia, puesto que los personajes no tienen la estatura suficiente para considerarse superiores, sí pueden en cambio tener la categoría de personajes trágicos, dados los vicios de carácter que los -- llevan a situaciones extremas, de una realidad dura y patética que lleva en sí tantas implicaciones sociales como pautas para el estudio de una conducta humana, bien sea feminista o anti-feminista.

C I T A S

- 1 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México 1983.  
(La Mudanza) Pag. 317
- 2 Mora, Gabriela  
LOS PERROS Y LA MUDANZA DE ELENA GARRO  
Diseño Social y Virtualidad Feminista  
Latin American Theatre Review, Univerdidad de Kansas, E.U.  
Nº 8-2, Primavera de 1975, Pags. 5-14
- 3 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983.  
(La Mudanza) Pag. 320
- 4 Ibidem Pag. 329
- 5 Ibidem Pag. 329
- 6 Ibidem Pag. 331
- 7 Ibidem Pag. 323

## C A P I T U L O XVII

### REALISMO POETICO EN "FELIPE ANGELES"

La obra en tres actos titulada "Felipe Angeles", tiene un lugar aparte dentro de la creación dramática de Elena Garro. - En ella se manejan distintos valores, no intervienen elementos lúdicos ni situaciones mágicas, sino que la autora sostiene que la revolución mexicana ha sido un fracaso, puesto que después de haber peleado por derribar a los tiranos, han vuelto a resurgir nuevos adoradores del poder, y con ellos ha prevalecido el culto al Jefe. Sugiere además la autora, que nuestro país todavía no soporta a los hombres demasiado limpios y brillantes, a los políticos honestos y cultos, a los luchadores intachables, como es el caso del general Felipe Angeles, acusado injustamente de traicionar a la revolución, siendo que más bien lo que defendía era la esencia revolucionaria, o sea, acabar con los jefes para siempre.

Esta diferencia de la obra que estamos comentando con las piezas de teatro breve de la misma autora, podría constituir un enlace entre su trabajo novelístico y su creación dramática. A pesar de que aquí predomina el mundo cotidiano sobre el mundo fantástico, están presentes varias constantes que aparecen en las obras de teatro breve, y desde luego tiene el sello inconfundible de todos los trabajos de Garro. Una de estas constantes podría ser el carácter mágico y poderoso que la autora atribuye a la palabra, a la palabra que es capaz de mover o de abrir la cueva de la leyenda de Alf Pabá. Recordemos que en la obra breve "Los Perros" señala la carga dinámica de las palabras, y a su vez el general Felipe Angeles, es compadecido por sus compañeros de armas por dejarse matar "por unas palabritas". Sin embargo él sostiene:

"Angeles: Nada existiría si antes no le hubiera dado forma la palabra. Si muero será por las palabras, por las palabras que no se lleva el viento, compañero.



Escobar.- ¡Usted está ciego! Y pensar que era usted el hombre que necesitábamos. La gran cabeza. Todos estábamos dispuestos a seguirlo. Su primer error fue no tomar el poder. Y luego hablar, hablar cada vez más solo, cada vez más para usted mismo... ¿quién lo ha oído? ¿Quién lo ha seguido?

Angeles.- No sé si alguien me haya oído, pero lo que sé es que hay que hablar en este cementerio en el que ustedes han convertido al país, en donde sólo se oyen gritos y disparos. Ya se que hablar aquí es el mayor de los delitos; aquí en donde el terror ha reducido al hombre al balbuceo. Pero yo, general, no renuncie a mi calidad de hombre. Y el hombre es lenguaje. Y dígame bien, General Escobar; lo único que deseo es que hablen todos, que se oiga la voz del hombre, en lugar de que el hombre se ahogue en crímenes. Hay que hablar general, aunque nos cueste la vida. Hay que nombrar a los tiranos, sus llagas, sus crímenes, a los muertos, a los desdichados, para rescatarlos de su desdicha. Al hombre se le rescata con la palabra." (1)

Decimos que esta obra constituye un enlace entre sus novelas y sus obras de teatro, no porque ésta carezca de situaciones teatrales, conflicto o tensión dramática, sino porque sus personajes están cercanos a la novela por el lenguaje que utilizan a veces demasiado perfecto, semejante a las novelas de Martín Luis Guzmán, aunque esta cercanía quede justificada por la época que ambos escritores están recreando. La intervención de hechos reales en mayor medida que la aparición de transfiguraciones mágicas, también acerca esta obra al trabajo novelístico de la autora. No está ausente, como ya dijimos, la aparición de la imagen poética igualmente obsesiva en la autora, como es el recurso del espejo, que analizamos con anterioridad en "Los Pilares de Doña Blanca". En este caso, el espejo o la ausencia de él, tiene la función de acentuar el brillo o la falta de él, en determinados personajes. Se tra

ta por lo tanto, de un empleo más obvio del recurso del que se hace en "Los Pilares de Doña Blanca". Por ejemplo, cuando Diéguez se refiere a que han perdido popularidad entre los integrantes del pueblo, reconoce:

"Diéguez.- Es cierto, esperaban al tren del prisionero. El pueblo ya no se ve en nosotros, es como si hubiéramos caído detrás del espejo." (2)

Mientras en las obras de teatro breve intervienen solamente cuatro o cinco personajes, en Felipe Angeles aparecen más de dieciocho, son contar centinelas y soldados. Casi todo el contenido ideológico, reside en el personaje principal, que es el general Angeles. La anécdota tiene un orden aristotélico de principio, medio y fin, claramente delineados. En estos tres actos transcurre la llegada del general Angeles a la ciudad de Chihuahua, el juicio militar que se le forma por órdenes superiores y caprichosas de Carranza y la condena y fusilamiento. El personaje principal es veraz, constante y adecuado. Mantiene una actitud combativa a lo largo de la obra, ya que como él mismo dice a la señora Revilla:

"Angeles.- (Sonriendo) Señora, yo no he hecho en mi vida -- otra cosa que pelear. Le prometo seguirlo haciendo hasta que muera. Usted, abogado, ayúdeme a dar esta batalla inútil. (A Bautista) Coronel, estoy a su disposición." (3)

Pero su lucha no es aparatosa ni violenta, se trata de un combate inteligente y con la certeza de que su esfuerzo no llegará a triunfar, ya que dentro de su lucidez, Felipe está consciente de que su vida ha llegado al término, y como el poeta Rainer María Rilke (4), tiene la convicción de que "cada uno muere de su propia muerte". (En casi todas las obras de teatro de la autora, esta presente la afinidad con el mencionado poeta). Su visión del

mundo, tanto como su comportamiento es realista, sabe que los hechos no se pueden cambiar ni modificar y que los triunfos son tan ambiguos como las derrotas. Por eso, mismo, en ese juicio arbitrario, en donde aparentemente perderá ante los ojos del pueblo será un triunfador. Por tanto le responde al coronel Bautista:

"Angeles.- No, coronel, aquí no hay ganadores. Aquí todos hemos perdido por parejo.

Bautista.- ¡Hum!... Aunque ahora que lo traía yo por esas calles con tanta gente... no sé... no me parecía llevar a un perdedor. Tal vez tiene usted razón, general.

Angeles.- ¿Ve, coronel? ¿Ve cómo todo se ha vuelto ambiguo? El triunfo, la derrota, y es que no era éste el triunfo que esperábamos." (5)

Esa lucha inteligente, esa lucidez a prueba de todas las contrariedades, nos hacen pensar que la autora, además de defender la figura histórica del general Angeles, quiso plasmar en él al hombre ideal, al hombre inteligente y viril, libre de vedetismos o de alardes machistas.

El personaje principal mantiene una actitud constante a lo largo de la obra, modificado acaso levemente en el Tercer acto, en donde surge una toma de conciencia y una avalancha de recuerdos de infancia, en donde aflora nuevamente el mundo fantástico y de imaginación poética, que prevalece en todos los trabajos de la autora. Esta avalancha de recuerdos confirma a la vez la teoría de que momentos antes de morir, la historia de nuestra vida pasa vertiginosamente ante nosotros como si se tratara de la proyección de una película. Es entonces, cuando el individuo se da cuenta de que los hechos de toda vida son casi el mismo hecho constante y repetido, y de que casi ninguna vida es brillante, sino que son --

más bien las circunstancias que rodean al individuo las que pueden hacerla aparecer como distinguida y singular. Durante los tres actos, el general manifiesta un gran amor a la vida, por eso el principal enigma del tercer acto es el siguiente: "¿Cómo alguien que ama tanto la vida no tiene miedo de morir?".

El personaje principal es rico en contrastes. A pesar de su formación racionalista, ya que es matemático, gran estratega, y no es creyente, admite sin embargo un destino preconcebido por alguien que está fuera de nuestro alcance, y declara que "la muerte de un hombre es algo determinado desde antes de su nacimiento". Para luchar, el general Angeles se ha basado únicamente en la razón, y en sus principios revolucionarios, sin dejarse empañar por rencores personales. Por eso no es capaz de encontrar la maldad, ni aún en aquellos que están dispuestos a condenarlo:

"Angeles.- Declaro solemnemente que no creo que por perversidad se tengan para conmigo, malas intenciones, sino que sólo se me juzga con la pasión de la política..." (6)

Felipe Angeles no acepta su caída como una derrota, sino como una consecuencia lógica por no haber aceptado el poder, por negarse a tomar el mando, ya que como auténtico revolucionario, sabe que esa actitud estaría en contra de la revolución misma. El enfrentamiento del general Angeles con la religión, que se manifiesta con la aparición del señor cura en el tercer acto, nos da una idea clara de su pensamiento independiente y libre, que no acepta la fé como una abyección, sino que concibe a dios como lo que mueve la vida y la muerte, como el orden y la justicia; no está negando a Dios, simplemente no lo quiere imaginar limitado:

"Angeles.- No lo niego, ni lo juzgo, padre. Rechazo esa ima-

gen cuya hecha a la medida de nuestras imperfecciones. Creo en la divinidad de la Creación, y creo que nuestra presencia aquí en la tierra tiene algún sentido. Todo está lleno de misterio: los astros, las plantas, el cielo, la muerte."  
(7)

A pesar de no ser estrictamente cristiano, Felipe tiene o más bien practica muchas de las virtudes del cristianismo, entre ellas el respeto al libre albedrío, a la dignidad del hombre y defiende apasionadamente la igualdad. No practica la política como un fin, sino como un medio para que los hombres puedan hacerse más hombres. En cambio sus acusadores, no esperaban encontrar un medio de superación en la política, sino tan sólo un arma para conservar el poder. Angeles tiene la certeza de que no todas las revoluciones generan hombres libres, ya que al menos de nuestra revolución mexicana, casi no ha surgido ninguno. A pesar de que la situación en sí no es muy original, ya que un revolucionario acusado injustamente por sus compañeros de combate también lo encontramos en "La Muerte de Dantón" de Georg Büchner, la autora le da un carácter tan nuestro y tan coherente, que toca nuestras fibras más íntimas y permite que el espectador, bien sea revolucionario o no lo sea, o no lo haya sido nunca, se identifique enseguida con el personaje principal, simplemente por sus ocultos deseos de libertad y de autenticidad. No ocurre el mismo proceso de identificación con el personaje de Dantón, en quien vemos solamente una víctima del determinismo histórico. En cambio en Felipe Angeles, observamos que la autora lo defiende emotiva y abiertamente, con tan buenos resultados, que propicia enseguida la identificación del público. Otro de los contrastes del general Angeles, es que a pesar de su realismo matemático, parece creer en lo mágico y alado del espíritu, pues pocas horas antes de morir, mientras habla con el padre Valencia, se declara ausente ya de -

este tiempo y esta realidad. Nos da a entender que el espíritu a menudo traspasa el umbral antes que el cuerpo físico:

"Angeles.- Para mí el tiempo ya no corre. Y este diálogo es irreal. Las palabras avanzan en un espacio sin tiempo, sin sucesos, en la paz. Moriré tranquilo." (8)

Es cierto que la situación en sí del general Angeles no se presta a la transfiguración poética, pero ningún personaje de Elena Garro puede quedar fuera de ese doble o triple juego de niveles que integran la esencia de su mundo fantástico. Por eso este personaje, a pesar de ser un carácter dramático definido, no escapa al toque mágico de los restantes personajes del teatro de Elena Garro.

Puede afirmarse que todos los personajes son importantes y definitivos para el desarrollo de la trama, porque si bien algunos intervienen en pocas escenas o con breves parlamentos, todos muestran un carácter y una evolución acorde con la concepción psicológica propuesta por la autora. Pero como necesariamente tiene que asignarse el carácter de secundario a uno que otro personaje, podría ser uno de estos el personaje del general Diéguez, cuya actitud resulta ambigua, y no lo decimos por menospreciar su calidad, ya que esa misma ambigüedad lo hace más interesante. Diéguez defiende una causa en la que parece no creer, se expresa en un lenguaje a veces muy elevado para sus propósitos acomodaticios, sin embargo - su deseo de ausentarse del Juicio Sumario, sugiere que siente por el general Angeles una admiración secreta, que no es capaz de confesar porque inmediatamente sería acusado y condenado a la vez por el gran Jefe. A pesar de que Diéguez prefiere conservar el puesto que seguir los ideales revolucionarios, la autora sugiere que detrás de su actitud convenenciera y su dureza, subsiste un hombre sabio y en cierto modo --

profético. Diéguez reniega de los Judas que traicionaron a su general Felipe Angeles, sin embargo no es capaz de declararse en favor de la defensa. Admite que el poder cambia al hombre, y él está por ahora dentro de ese poder deshumanizado, aunque presienta que el día de mañana puede ser la víctima. A pesar de su máscara insensible, no deja de manifestar lucidez detrás de esa coraza y expresa frecuentemente que reconoce la injusticia que se está cometiendo. Sabe perfectamente que el error de Angeles no ha sido humano ni militar, ni profesional en ningún sentido, que no ha traicionado a nadie, sino que se trata exclusivamente de un error político. El es verdaderamente quien mejor parece conocer a Felipe Angeles:

"Diéguez: ¿Sabe, Bautista, que para amar a una persona inteligente hay que ser inteligente? No le perdonarán su ináiferencia en este último diálogo. No se dan cuenta de que la calama de Angeles no es menosprecio, sino que Angeles está dialogando no con ellos sino con una presencia invisible, a la que nadie invitó, pero que está aquí presente. ¡Pobres generales! El diálogo no es entre ellos y Angeles, sino entre este último y el tiempo." (9)

A pesar de que Diéguez está encargado en cierto modo de hacer que se cumplan las órdenes del primer Jefe, o sea de la ejecución de Felipe Angeles, su papel no es el antagónico. Está colocado ahí simplemente como una pieza menor, a fin de que destaquen con más claridad los méritos del protagonista. El verdadero antagonista es invisible, más no por eso menos fuerte, ya que se le menciona con frecuencia, y es quien ha determinado la muerte del general Angeles. El personaje de Diéguez podría ser de los más codiciados por un actor, puesto que tiene que mostrar y sugerir numerosos estados de ánimo. A veces es descarado, sobre todo cuando le reclama a San doval el hecho de haber atrapado vivo a Felipe Angeles, pues

considera un compromiso el tener que matarlo "con el código en la mano". Diéguez quiere un juicio rápido, pues tiene la certeza de la superioridad del acusado, y por eso precisamente abandona la sala sin atreverse a dar la cara a los demás. Diéguez reconoce al mismo tiempo su inferioridad, y sabe que tarde o temprano, todos ellos tendrán la misma suerte:

"Gavira.- Compañeros, para evitar más confusiones les pido - que, sin pensarlo más, emitamos el juicio que se nos pide y que el General Juan Barragán espera ansioso en México. El --- que mucho habla mucho yerra.

Escobar.- ¡Sin pensarlo más!

Diéguez.- Si, General Escobar, sin pensarlo más. No es un - problema algebraico que necesita una demostración impecable, es un caso político. Angeles ha cometido un error político y sabe el precio que se paga por esa clase de errores. Error en el que no debemos caer, compañeros. Sobre todo porque ninguno de nosotros tiene un pasado tan brillante e intachable como lo tiene Felipe Angeles y nuestra sentencia de muerte no sería tan discutida." (10)

El carácter popular de este personaje está perfectamente captado en su dominio de los refranes; con una dosis de frescura y de candor, sería una especie de Sancho Panza de la milicia en contraposición al quijotismo de Felipe Angeles. Otra de las características bien delineadas de este tipo de personas aferradas al poder, es su comportamiento paranoico, pues él está seguro de que la traición lo ronda continuamente, y que todo lo que haga y lo que diga podrá usarse en su contra. Este personaje es finalmente la pieza que se necesitaba para que el espectador entienda mejor lo que está sucediendo, ya que por él no solamente entendemos la trayectoria de Felipe Angeles, sino que nos pone en claro el juego de todos los demás generales inmiscuidos en esa sucia celada.



Y a propósito de generales, podemos añadir que actúan como - personajes circunstanciales los cinco generales que llegan pa- ra tomar parte en el Juicio Sumario: Gavira, Acosta, Peraldo, García y Escobar. De estos cinco, el único que está declara- damente en contra de Felipe Angeles, es el general Gavira, - quien se muestra constantemente fanfarrón y difamador, con - esa seguridad sin bases de quien habla o repite las cosas - como un robot del mal. Sin embargo, Gavira no tiene la estatu- ra suficiente para ser un personaje antagónico, solamente es, como dijimos un engranaje circunstancial de la maquinaria des- tructora del poder. De estos cinco generales que integran - el consejo de guerra, el que tiene mayor consistencia es el general Escobar. Es un hombre de palabra firme, que tiene -- conciencia de que el general Angeles es inocente, e incluso - en el tercer acto, cuando el prisionero está a punto de ser fusilado, trata todavía de disculparse llevándole la última cena a la celda y ofreciéndole su amistad. En todo momento - Escobar se niega a declarar culpable a Felipe:

"Escobar.- Si lo matamos a él, asesinamos a la revolución."  
(11)

Los generales Acosta, Peraldo y García, están seguros al - igual que Escobar, que la acusación en contra de Felipe An- geles es injusta y que los testigos llamados a declarar es- tán mintiendo:

"Acosta.- ¡Echa la cuenta, General Diéguez; estamos encerra- dos desde las ocho de la mañana y todavía no encontramos el delito!

García:- Y entre nosotros llevamos tres horas discutiendo... no vemos claro... este es un caso muy triste...

Diéguez.- Esta mañana creí que todos estaban de acuerdo en lo esencial.

Peraldo.- ¿En lo esencial? ¡Pero mi general, lo esencial es

la acusación y la acusación no está fundada! " (12)

En cuanto a los judas o falsos testigos que traicionaron al general Angeles, son también los personajes tradicionalmente débiles de carácter, que no son capaces de sostener su mentira, y se desdican fácilmente durante el juicio, sobre todo Sandoval, que no tiene la suficiente experiencia para fingir. Entre todos destaca el coronel Bautista, un personaje que también podría tener la categoría de secundario, ya que tiene un cambio de trayectoria dentro de la acción. Al principio de la obra se muestra frío y tranquilo; incluso burlón:

"Bautista.- Me voy, mi general. A ver si cuando baje Angeles del tren no se amotina la plebe en la estación. (Se ríe) Mañana, mi general diremos otra vez: ¡Sobre el muerto las coronas!" (13)

Pero al final, en el tercer acto, trata de salvar la vida del general Angeles, induciéndolo a escapar junto con él, pues sabe que el crimen de fusilar a un héroe pesará para siempre sobre su conciencia. Pero como dijimos, Felipe Angeles ya se encuentra más allá de las preocupaciones temporales y rechaza tácitamente la sugerencia de Bautista.

Los personajes femeninos de esta obra, que son las señoras Revilla, Seijas y Galván, no se comportan como el resto de los personajes de Elena Garro, perseguidas y derrotadas, sino que se trata de personajes muy positivos con seguridad y aplomo y que nunca pierden la esperanza, porque saben que la razón está de su parte. Su intervención es también circunstancial, y para despertar en el espectador un ligero atisbo de que llegue a triunfar Felipe Angeles, o de que la historia tenga un cambio inesperado, aunque de hecho quienes leyeron

la biografía del general, ya sepan la conclusión. Ciertamente amables, las intervenciones de los abogados defensores son leves, poco acentuadas, y sabemos desde el principio, que tanto Gómez Luna como López Hermosa, representantes de la justicia, nada podrán contra una injusticia ya premeditada en donde son más numerosos y más fuertes los adversarios.

Durante los tres actos, la autora mantiene la tesis de que - la verdadera revolución todavía no se lleva a cabo, y que lo único que ocurrió fue la famosa "bola", que hizo que el poder pasara únicamente de unas manos a otras, pero con las mismas características de arbitrario y absoluto. Todos los personajes son piezas necesarias para alimentar la acción, e incluso los aplausos de aprobación o los chillidos de desaprobación del público asistente al juicio, desempeñan la clásica función - del Coro que representa la voz del pueblo. Por la intervención de éste, se aumenta considerablemente la tensión dramática. Aunque no se advierte una gran acción física, se proyecta una intensa acción interior, sobre todo por la complejidad de los personajes más destacados, que son como dijimos, Felipe Angeles, Diéguez, Escobar y Bautista. Estos caracteres no incursionan fácilmente hacia la ambigüedad de la poesía, sin embargo, como Felipe Angeles y Diéguez manejan cierto to no poético en el lenguaje, la obra puede clasificarse, como el resto de los trabajos de la autora, dentro del realismo - poético.

La pieza es rica por su teatralidad, además de las virtudes que anteriormente comentamos y sus diálogos ágiles y sintéticos, hablan una vez más de la maestría de Elena Garro, que - encuentra siempre la palabra precisa y necesaria, sin alargar las cosas ni utilizar palabras sobrantes. Felipe Angeles, como Ventura Allende, es de los pocos trabajos en donde se advierten las inquietudes políticas de la autora. Inquietudes que no logró plasmar del todo, ya que predominaron en ella -

sus hallazgos mágicos, que son los que pueden conservar una verdad fuera del tiempo. Por algo los libros destinados a perdurar, son los que contienen parábolas, leyendas y otras historias de doble y triple nivel.

A pesar de las diferencias que señalamos entre esta obra de larga duración y las obras de teatro breve, en ésta sobresale también el culto que la escritora ha rendido constantemente al dinamismo de la palabra.

C I T A S

- 1 Garro, Elena  
FELIPE ANGELES  
Textos del Teatro/13, Difusión Cultural UNAM,  
México, D.F., 1979  
Pag. 65
2. Ibidem Pag. 11
3. Ibidem Pag. 26
- 4 Rainer, María Rilke  
POESIAS COMPLETAS  
Colección Austral, México
- 5 Garro, Elena  
FELEIPE ANGELES  
Textos del Teatro/13 Difusión Cultural UNAM,  
México, D.F., 1979  
Pag. 23
- 6 Ibidem Pag. 39
- 7 Ibidem Pag. 72
- 8 Ibidem Pag. 72-73
- 9 Ibidem Pag. 44
- 10 Ibidem Pag. 46
- 11 Ibidem Pag. 47
- 12 Ibidem Pag. 45
- 13 Ibidem Pag. 13

## C A P I T U L O XVIII

### "NARRATIVA FRENTE A TRABAJO DRAMATICO"

Estamos ante una autora que ha sido dramaturga y novelista. Sus lectores habían pensado que su obra más bien se perfilaba hacia la poesía dramática que hacia la novelística, debido al prodigio de síntesis de sus diálogos y a los arrebatos líricos de sus parlamentos. Aunque José María Espinasa (1) parece inclinarse por la obra narrativa de Elena Garro, sostengo que nuestra autora es esencialmente dramaturga, y no porque ese haya sido el comienzo de su trabajo literario, sino porque las situaciones que elige en sus obras son eminentemente teatrales. Testigos de su alto nivel dramático, son sus parlamentos cargados de tensión, en donde se da carácter y se adelanta la trama, bien sea en forma aristotélica o anti-aristotélica. Pero decimos "anti", sin ánimos de expresar que con esa palabra se lleve la contraria, sino que significa un paso más en la estética teatral. Es, como sabemos, una expresión vanguardista usada hoy en día en todos los géneros: Anti-poesía, anti-novela y todos los "antis" conocidos.

Desde luego que no puede afirmarse rotundamente que Garro sea mejor dramaturga que narradora, pero existe de hecho una tendencia a mantener un conflicto dramático, y a manejar el lenguaje sintético como se maneja en las obras de teatro. Si tomamos por ejemplo su libro de cuentos titulado "La Semana de Colores", observamos alguna semejanza temática con ciertas piezas de teatro breve de "Un Hogar Sólido". Incluso existen también semejanzas entre los personajes de estos cuentos y los de las mencionadas obras de teatro. Por ejemplo en "La Semana de Colores" vemos que al personaje de Don Flor le gusta teñir los días de un color determinado, y en su obra de teatro breve titulada "Los Perros", los personajes también le atribuyen colores a los días. Este hecho de colorear los días del año, cobra un significado más rico en la obra tea-

tral que en el cuento, ya que en la pieza dramática, el color corresponde nítidamente al sentimiento que se está proyectando. En cambio, en "La Semana de Colores" se siente que todo está designado a capricho, y que la autora divaga tanto en imágenes poéticas, que la tensión disminuye y el texto resulta casi plano. Esa tentación de colorear los días, se viene practicando desde tiempos inmemoriales, cuando en el ritual religioso o en las prácticas esotéricas se atribuía un color y un planeta para cada día de la semana. Aún en la actualidad, subsisten prácticas medicinales en donde se utiliza la terapia del color para curar ciertas enfermedades.

Don Flor, uno de los personajes más fuertes del cuento titulado "La Semana de Colores" es menos fuerte que cualquiera de los personajes de sus obras dramáticas. Es mágico, obstinado, egoísta, pero incapaz de trascenderse a sí mismo y ascender a un nivel mágico como sucede con los personajes de las obras de teatro. Tal vez porque el mundo de la autora es tan intenso, que se hizo para la síntesis dramática más que para la extensión narrativa. En ese mismo cuento, es notorio que las niñas Eva y Leli tienen mayor capacidad de transmutar la realidad y de captar la relatividad del tiempo, que el mismo -- Don Flor. La fantasía de las niñas es capaz de darle vida al retrato de Felipe Segundo, en cambio Don Flor no es capaz de trascender ni su propia muerte, y si acaso vive un día es por la fuerza de las niñas Eva y Lali que se atreven a visitarlo. En cambio en sus obras de teatro los personajes masculinos tienen la misma capacidad, la misma fuerza para transformar la realidad que los femeninos: Anselmo Duque o Ventura Allende o Felipe Ramos, están abiertos al mundo de lo inexplicable en la misma medida en que lo están Doña Blanca o la Titina de "Andarse por las Ramas"

Tanto los personajes de teatro como los del libro de cuentos

"La Semana de Colores", más que caracteres en el sentido estricto de la palabra, son "presencias", estereotipos, figuras genéricas, o actitudes esenciales del ser humano. Llama la atención al mismo tiempo, la obsesión de la autora por repetir los mismos personajes en diversas situaciones, tanto de las obras de teatro como de las fábulas cuentísticas. De ese modo se advierte que Luisa y Martha aparecen en la obra de teatro "El Arbol", y la autora incluye en "La Semana de Colores" un cuento titulado de la misma forma con los mismos personajes y la misma historia. Si ponemos frente a frente el cuento junto a la obra de teatro del mismo nombre, tenemos que reconocer que la autora se realiza con mayor plenitud en la magia de la obra teatral, ya que ésta es más intensa y sugerente. En cambio el cuento resulta explicativo y demasiado obvio al final. Hubiera sido mejor dejar entrever al lector el asesinato, en lugar de añadir el personaje de la sirvienta que llega a encontrar el cadáver de Martha.

Tanto en el teatro como en la narrativa, priva el realismo mágico, y se burla constantemente la frontera del tiempo. Destaca en todas sus fábulas ese juego entre realidad y fantasía, que motiva al lector o al espectador a enamorarse de sus personajes, a pesar de que dichos personajes vivan constantemente desvalidos en un mundo angustiante. El mejor estudio que se ha hecho sobre los personajes de esta autora concierne a su narrativa y lo realizó la poeta Minerva Margarita Villarreal, quien expuso su trabajo en la Universidad de Cincinnati, durante un congreso efectuado en la primavera de 1986. Minerva Margarita Villarreal se refiere concretamente a los personajes femeninos, pero sus observaciones serían aplicables también a algunos casos de personajes masculinos de sus obras dramáticas, pues tan desventurados son Ventura Allende y Felipe Ramos, como Lola, Mariana o Julia, aunque indiscutiblemente no tan brillantes, ni menos tan inteligentes:



"¿Qué es lo que sucede en los personajes femeninos de los cuentos y novelas de Elena Garro que casi siempre encuentran la tragedia como determinante de sus vidas? Si hacemos un recorrido cronológico de la narrativa de esta autora, encontraremos que sus personajes femeninos empiezan teniendo una serie de combinaciones extrañas para ser mujeres; desaparecen entre chispazos de luminosidad, o se convierten en piedra. A veces son niñas elegantes y finas amenazadas por los ojos de la -- subordinación, de sus sirvientes. Las encontramos refugiándose del frío más terrible en escuetos departamentos primermundistas, generalmente funcionando a dúo, o si no en la más absoluta soledad. No sería raro que en el futuro sus personajes fueran claves dentro de la literatura mexicana. Su humanidad es ambivalente y contradictoria, reflejo de un México en transición, un México que pretende dejar atrás el mundo rural -- presente, hambriento, mágico, en búsqueda de la riqueza del primer mundo que a la larga no ofrece más que espejismos."(2)

Esa ambivalencia y esa contradicción en los personajes que -- tan acertadamente señala Villarreal, es la que da a los personajes de la autora una dimensión universal. Ese oscilamiento entre la realidad y los sueños, lo han logrado algunos -- autores de las literaturas germánicas como Hans Christian -- Andersen y Hugo von Hofmanstahl, pero les ha faltado la fuerza primitiva que hace más creíble la dimensión onírica, les ha flatado el mundo cotidiano de los refranes que la autora maneja con tanto acierto, tanto en su narrativa como en su -- teatro.

Bien sea por su obra narrativa o mediante su obra teatral, la autora trata de comunicarnos que la vida plena consistiría en que todos pudiéramos llegar a ser uno con el Gran Todo, abandonando esa tendencia individualista que nos fragmenta, que lógicamente nos desintegra. A través de algunos cuentos en --

Donde intervienen los personajes de las niñas Eva y Leli, - ("Antes de la guerra de Troya") hacemos conciencia de que no siempre somos nosotros mismos, sino que podemos llegar a -- confundirnos indistintamente con la otra persona ante la -- cual estamos. Leli no tiene conciencia de que ella es distinta a su hermana Eva, hasta después de haber leído "Antes de la Guerra de Troya":

"La voz de Eva era la mía. La oímos mover las tejas" (3)

Las vivencias de Eva y Leli vienen a ser de las obsesiones - constantes a través de toda su obra, que encarnan un mundo - real y fantástico a la vez. La Eva de sus cuentos, tiene cierta semejanza con el personaje teatral de la Eva de "Un Hogar Sólido". Una extranjera de este mundo común, que sueña pertinazmente sin lograr compaginar los sueños con su realidad. Esa misma integración de los personajes con el todo la vimos claramente en "Un Hogar Sólido":

"Mami.- Sí, Lili, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río. No nauaremos en el Mezcala, se remos el Mezcala." (4)

En general, son más los elementos afines que los elementos - que vienen a diferenciar la narrativa de las obras de teatro. El sentimiento de incomunicación predomina tanto en las obras de atmósfera mágica como "Andarse por las Ramas" o las obras de rasgos veristas como "La Mudanza", por lo mismo que en algunas novelas como "Testimonios de Mariana" o en muchos de sus cuentos breves, por decir algún ejemplo "Antes de la Guerra de Troya". En este cuento sobresale la incomunicación de Elisa con sus propias hijas, Eva y Leli. De igual manera es la incomunicación el sentimiento dominante en esa gran novela titulada "Testimonios sobre Mariana", en donde no sabemos si no hasta el final de la obra como y quién era en realidad la

protagonista. Se nos dice sobre el personaje de Mariana:

"No sabía quien era ella... y sólo tenía las versiones dadas por su marido, siempre enigmáticas y acusadoras." (5)

O bien algunos pasajes más adelante:

"El rostro de Mariana se fue esfumando en los lagos, en las torres de las iglesias y en los viñedos..." (6)

En la narrativa se maneja muy bien esa técnica de que los -- personajes se vayan esfumando como un tenue dibujo a lápiz, de trazos muy sutiles y finos, cuyas sombras no sabemos muy bien hasta dónde llegan. Tampoco puede precisarse hasta dónde llega la incomunicación, o comienza la soledad, el desamparo o el delirio de persecución. Los personajes de novela -- son casi todos más evolucionados que los personajes del cuento o del teatro breve, y aunque la fantasía es tan delirante en unos como en otros, es muy notorio que sus personajes dra máticos tienen mayor aspiración de llegara niveles desconocidos, mayor desarrollada su capacidad de búsqueda, en todas -- las cosas y en todas las situaciones esperan encontrar el -- "algo más". Tal vez se deba a que sus personajes de teatro, por ser más primitivos, sufren mayores penurias, y por lo -- tanto tienen que recurrir con mayor vehemencia a la fuerza de los sueños, aunque este exagerado empeño los aleje de la realidad aparente y del llamado mundo cotidiano. Es por eso que en general, en sus personajes de novela domina el desencanto, puesto que dichos personajes, como evolucionados que son, están más concientes de su desgarradora realidad. Los -- de teatro en cambio, demasiado inocentes a veces, o tal vez alejados de las posibilidades de educación o de las ventajas de la civilización, abrigan aún la esperanza de escaparse -- aunque sea "por las ramas", o bien desapareciendo por un ilu sórico "Tendajón", como el personaje de Anselmo Duque, en "El

Encanto, Tendaajón Mixto".

Llama la atención también el hecho de que los personajes de las obras de teatro sean más activos, en el sentido de una ocupación provechosa para la sociedad o para ganar el sustento. Ellos cuando menos labran la tierra, cuidan el ganado o echan tortillas. Los personajes de la novela, en cambio, pasan la vida huyendo de sus propias angustias, bien sean reales o imaginarias. Tanto Consuelo Veronda de "La casa junto al río" como Verónica de "Reencuentro de Personajes", o Lola y Lucía de "Andamos huyendo Lola", añadiendo la Julia y la Isabel de "Los Recuerdos del Porvenir", son personajes que viven para la pasión y para la propia autodestrucción, pero lejos de una actividad determinada. La mayoría de los personajes de su narrativa son como "nubes veraniegas", que atraviesan el cielo y desaparecen", pero en la mayoría de las obras de teatro alcanzan mayor consistencia, bien sea por el peso ancestral de los personajes elegidos para el caso, o bien porque la síntesis que exige el teatro les brinda un mayor peso y un mundo más compacto. Podemos citar al Felipe Reyes de "El Rey Mago", al que por mayores vuelos fantásticos que le otorgue la autora, lo encontramos estrictamente verosímil para ostentar el peso de una figura concreta. Nos viene a la mente también el personaje de Luisa, la india de la obra de teatro "El Arbol" cuyo mundo siniestro y sórdido resulta más impactante que cualquiera de sus personajes de cuentos, incluyendo el cuento del mismo nombre.

Así como señalo los aciertos de la obra teatral, admito que los caracteres estan más definidos en las novelas que en el teatro, aunque esa definición no los vuelva tan consistentes e impactantes como aquellos. Lo que sucede también, es que en el teatro breve, la autora se mantiene en un mismo tono y en un mismo género sin dispararse jamás hacia los tonos melodra

mágicos, que le restan a la obra unidad tonal. En teatro logra completa sobriedad, nunca incurre en expresiones exageradas como ésta de "Testimonios sobre Mariana":

"Si, ahora que han pasado tantos años, sé lo que supe aquella noche: que nunca más se abriría para mí la puerta cerrada de Mariana..."(7)

Lo mismo podemos decir de "Los Recuerdos del Porvenir", una de las novelas más notables de la narrativa mexicana de la actualidad, en donde sin embargo, la autora plantea un género que no se lleva a cabo del todo, ya que, al principio sugiere que el forastero es un mago y después se olvida de seguirnos mostrando dichas cualidades mágicas del personaje?

En la totalidad de su obra domina el realismo mágico, aunque lo mágico se haga más efectivo en el teatro, puesto que la narrativa en sí permite un margen más amplio de pasajes explicativos, que el teatro no tiene tiempo de admitir sin caer en el error de debilitar o diluir la acción. El teatro, con más fuerza todavía, va más allá de las limitaciones del mundo cotidiano, para transmitirnos la esencia de un mundo fantástico. Elena Garro logra lo que pocos autores del realismo mágico han obtenido, o sea, constatar que precisamente en lo cotidiano reside lo mágico, y que no es necesario recurrir a las parábolas que utiliza el evangelio, sino que, mezclando estos dos mundos, tendremos una nueva dimensión del hombre, ya que en eso radica la función de la literatura, en agrandar nuestras fronteras para hacernos sentir más libres.

Se encuentra una mayor simiente autobiográfica en la obra novelística que en su trabajo dramático. Mientras que en "Un Hogar Sólido", ciertas aspiraciones de la autora están sutilmente sugeridas, tales como el anhelo de libertad, la búsqueda

da de la belleza, en las novelas como "Testimonios sobre Mariana" o "andamos Huyendo Lola" se encuentran secuencias con mayores vestigios de una autobiografía. Es verdad que todo escritor es conciente o inconcientemente autobiográfico, pero lo cierto es que en su creación dramática, la autora logra poner mayor distancia entre su vida real y la de sus personajes, por lo cual afirmo que su mundo teatral, bien sea cotidiano o fantástico es más logrado y más impactante, que la mayoría de sus novelas y cuentos.

## C I T A S

- 1 Espinasa, José María  
ELENA GARRO O EL TIEMPO PERSEGUIDO  
El Semanario Cultural de Novedades  
Domingo 4 de Mayo de 1986, México, D.F.
- 2 Villarreal, Minerva Margarita  
Los personajes Femeninos de Elena Garro  
Revista Deslinde N° 14 , Monterrey N.L.  
México, Diciembre de 1986.  
Pags 33-37
- 3 Garro, Elena  
LA SEMANA DE COLORES  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México 1964, pag. 111
- 4 Garro, Elena  
UN HOGAR SOLIDO  
Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa,  
México, 1983, pag. 25
- 5 Garro, Elena  
TESTIMONIOS SOBRE MARIANA  
Editorial Grijalvo, México, 1981 Pag. 64
- 6 Ibidem Pag. 20
- 7 Garro, Elena  
TESTIMONIOS SOBRE MARIANA  
Editorial Grijalvo, México 1981, Pag. 80

## C O N C L U S I O N

De todas las actitudes y propuestas que hemos encontrado en las obras de teatro breve y en las dos piezas extensas de la autora, sacamos en conclusión que entre los autores de teatro de posguerra, es ella la que mejor encuentra y proyecta la identidad del mexicano. Garro en efecto, descubre y da cuerpo a ese personaje tan dual que es nuestro mestizo; dual no solamente por la fusión de dos razas, sino por la integración tan marcada que tiene del mundo de la fantasía con el mundo cotidiano.

Encontramos en su obra un sentido de despreocupación aparente, una especie de "extrañamiento" que parece ser el motivador de su conducta mágica. Para ese mexicano olvidado de los pueblos más pobres, que es el que a veces trata la autora - con gran acierto, lo fantástico viene a ser más real que la misma realidad.

La mayoría de los dramaturgos de la generación de posguerra, han tratado de proyectar la identidad del mexicano, ya que, en última instancia, es ésta la función del arte y la función del teatro. Pero algunos lo han hecho fragmentariamente, y otros han fracasado en esta búsqueda, aunque esto no quiera decir que sean malos dramaturgos, sino que les fué vedado ese mundo, ese ir y venir entre fantasía y realidad cotidiana, por la que nuestra dramaturga transita con toda soltura. Pero no es sólo esa dualidad, lo que ella descubre en el mexicano, sino también el espíritu de síntesis; generalmente el mexicano es de pocas palabras, los extranjeros comentan que para hacerlo hablar, hay que usar el tirabuzón. No es un pueblo ciertamente de grandes oradores y cuando los hay, nadie los entiende; pongamos por ejemplo, el caso de los políticos. El mexicano, como la mayoría de los personajes de este teatro breve, es sólo una presencia intangible.



Para encontrar la identidad del mexicano, Garro no se ha visto en la necesidad de compararlo con otro, como fué el caso de J. Humberto Robles, quien quiso ser absolutamente mexicanista, y trató de definir a nuestros compatriotas situándolos en el extranjero, y haciéndonos ver las injusticias y arbitrariedades que padecen los chicanos en los Estados Unidos. J. Humberto Robles, no logra captar la idiosincracia del mexicano, aunque quiera recuperar nuestras raíces y revivir ese amor al terruño, en su obra "Los Desarraigados". En esta pieza presenta a un mexicano que ha dejado de serlo, y no logra sin embargo la supuesta superioridad del extranjero. La técnica que utiliza J. Humberto Robles no está del todo desencana minada, pues muchas veces tenemos que situarnos en la oscuridad para apreciar la luz, o para vislumbrar la verdad, es preciso caer en el error. Por eso viviendo con el mexicano que ya no lo es, tal vez podríamos encontrar la propia identidad de éste; sin embargo, el autor no va más allá de lo anecdótico, y nos da un desarraigado que ni siquiera es trágico, sino mediocre y caricatúresco.

Otro de los hallazgos de la autora en lo que se refiere a la índole del habitante de nuestro pueblo, es haber dado con ese toque del absurdo, que según la mayoría de los críticos, predomina en el mexicano. Esa expresión repetida muchas veces en su teatro, ha hecho que a su obra se le trate de situar dentro de la corriente de este teatro del absurdo, pero legítimamente hablando, tenemos que señalar que en el teatro de Garro hay cierto contenido ideológico, cosa que no sucede en el tipo de teatro del cual estamos hablando. El machismo del mexicano está captado con acierto en su obra "El Rastro", y el desamparo de la mujer mexicana aparece muy marcado en "Los Perros". Obviamente no era la intención de la autora captar esa esencia del mexicano al escribir teatro, pero se debe a su meritorio trabajo de síntesis, el que sin quererlo

haya logrado retratarnos.

Aunque al analizar sus obras hemos descubierto algunas bases aristotélicas, evidentemente su teatro no es del todo aristotélico, puesto que predominan los elementos alucinantes -- que estuvimos señalando en cada uno de los capítulos y el -- mundo instintivo de la autora, que sin proponérselo está palpable en sus personajes y en las situaciones dramáticas, tanto del teatro breve como de sus obras largas. Sus formas dialogales por la intensidad que proyectan, podrían señalarse -- como modelos para el teatro mexicano de nuestros días. Comentamos estas formas porque ni aún Salvador Novo, siendo poeta, logra plasmar en su "Cuauhtemoc", este prodigio de síntesis que obtiene Elena Garro. El diálogo de Novo está tan cargado de conceptos, que impide la fluidez y el adelanto de la acción. Por la grandeza de Novo como poeta, cabría esperar una mayor atmósfera mágica en sus obras de teatro.

No todos los críticos de Garro han captado esa unión de mundo cotidiano y fantástico que define al mexicano, el que mejor se acerca a una comprensión de su teatro es Frank Dauster, quien en sus "Ensayos sobre Teatro Hispanoamericano", le dedica el capítulo referente a la "Evasión e Ilusión". Estamos de acuerdo con él en algunas cosas, pero no en la totalidad. En efecto, la autora domina el territorio de la ilusión, pero no como escape, sino para demostrar que tanto realidad como irrealdad se complementan y se nutren una de la otra, como vasos comunicantes. En la mayoría de sus personajes se da ese paso imperceptible de la realidad a la fantasía como algo inherente y natural, sin que implique ningún esfuerzo, ni podamos definir a qué hora sucedió dicha transformación.

Dijimos a través de los capítulos que integran esta tesis, -- que la autora no es amiga de las definiciones: generalmente

a lo largo de todos los capítulos, que sí existe teatralidad en sus obras. Pienso que los que han emitido este juicio se refieren a que la preocupación básica de Elena Garro, reside en expresarse literariamente. Por algo Emma Susana Speratti en su artículo sobre "El Teatro" Breve de Elena Garro", señala las piezas de esta autora como las pocas que tienen un mérito literario, entre tantas otras, cuyos autores tal vez sólo lo han pensado en llevarlas a escena, pero sin cuidar la perfección del lenguaje o la agilidad de los diálogos. Speratti nos dice: "Siempre me he preguntado por que la literatura hispanoamericana, rica en buenos poemas, en buenos cuentos y hasta, a veces, en buenas novelas, es tan pobre en obras teatrales de mérito. Ante las piezas breves de Elena Garro, sólo me pregunto ahora cómo y por qué puede ocurrir, muy de vez en cuando desgraciadamente, milagros de ese tipo." (1) La autora de este artículo concluye, algo semejante a lo que hemos venido concluyendo al final de todos los capítulos, y es que lo extraordinario de Elena Garro no reside precisamente en que su producción sea un milagro, sino que todo obedece a la cultura de la autora y a su rica fantasía, a su capacidad para ser original y a su soltura para adentrarse en esos terrenos mágicos aparentemente irracionales.

Pero como no todo es inexplicable en estas obras, existen también los críticos que han hecho mayor hincapié en los aspectos realistas, y que han señalado por ejemplo las cuestiones feministas en "La Mudanza". Esta obra, en efecto, difiere de las demás por quedarse estrictamente en el mundo cotidiano, y como dice Gabriela Mora en su artículo titulado "Los Perros y La Mudanza de Elena Garro: Designio Social y Virtualidad - Feminista": "Dentro de la dimensión social, se destaca aquí un problema que no se halla con frecuencia en los escritos de la autora: la alusión a la estricta división de las clases sociales, punto de partida de las rencillas entre las tres mujeres que presenta este drama en un acto." La crítica de Gabriela Mora es aceptada, porque incluso descubre algunos pun

tos de vista de la misma autora, aún en esta obra que se supone tan alejada de su mundo fantástico. Es muy acertada la opinión de esta ensayista, ya que Minerva Margarita Villarreal (3) analiza a su vez los elementos feministas en sus estudios sobre la narrativa de Garro. Desde luego que ni "La Mudanza" ni la obra narrativa son las únicas donde encontramos factores realistas. También en "Felipe Angeles", su obra de larga duración, hay pocos rasgos imaginativos y muchos datos históricos. Esta obra, por lo tanto, puede señalarse como otra de las que se salen de la tendencia general del realismo mágico. Otro de los críticos que se han acercado con acierto a la obra de la autora es José María Espinasa, quien señala a "Felipe Angeles" precisamente como una bisagra entre dos épocas muy concretas de su trayectoria. Espinasa está de acuerdo en que esta escritora acierta al retratar las obsesiones del mexicano, su sentimentalismo, su sordidez y su violencia. Pero lo más relevante de su estudio, consiste en hacernos ver la razón de la sin razón de la obra de Elena Garro: "Si esta vocación por lo representativo se sustenta en gran parte en lo anecdótico, en historias sabiamente construidas, éstas en realidad no se sostendrían, si no fuera por esa constante dislocación del sentido, que sin embargo apunta a una razón fundadora, distinta e inexplicable desde la nuestra." (4)

Emmanuel Carballo confirma nuestra idea de que en el teatro de Garro se proyecta la esencia y la identidad del mexicano: "Ve a sus personajes y al mundo en que éstos se mueven, con ojos mexicanos desprovistos de prejuicios nacionalistas. La materia prima es mexicana, al igual que el modo como ésta es entendida y valorada. Las criaturas, asimismo, están desprendidas de la realidad circunstante: su carácter conducta y hábitos pueden fácilmente compararse con la manera de ser y -actura de ciertos tipos de mexicanos." (5)

Este estudio que hace Carballo sobre la obra de Garro, es uno de los más recientes y completos sobre esta autora. Pero como casi todos los ensayos que sobre ella se siguen escribiendo, puntualiza más en su narrativa que en su teatro. Carballo fue capaz de sacarle a la autora revelaciones que ya se traslucían al analizar por ejemplo, su obra "Ventura Allene". Recuerde el lector que al comentar esta farsa, dijimos que se trataba de una incursión en el mundo del revés. Y coincidentemente - la autora declara:

"A mí me ha ocurrido todo al revés. De niña era indiferente a las muñecas y amaba los soldados y una historieta que veía en las páginas de Finocho. La historieta se llamaba: "De cómo pasan el rato Currinche y Don Turulato"; además me apasionaba el revés de las cosas. Pasé muchas horas examinando los resortes de las camas, el fondo de los sillones, la vuelta de las cortinas y de los trajes y desarmando juguetes." (6)

Con Emmanuel Carballo está de acuerdo Roberto Parano, me refiero a la entrevista realizada por este escritor a nuestra dramaturga en Diciembre de 1967, ya para entonces entre los intelectuales se tenía la certeza de que Garro proyectaba - más que ningún otro de nuestros autores la esencia mágica y la dualidad del mexicano:

"R.P. .- ¿Qué espera usted de su literatura?

E. G. .- Muy poco... únicamente que quien me lea se divierta. Y dar también, por qué no, una idea más cortés de México. No creo que sea un país tan soberanamente vulgar como intentan hacernos creer las novelistas actuales. Yo no estoy de acuerdo con esa posición suya basada en la grosería que se da en cualquier esquina de cualquier barrio en cualquier país del mundo. México es un país misterioso y poético. En fin: creo en los valores." (7)

No difieren mucho las declaraciones de esta autora, de lo -- que continúa declarando 20 años después, o sea actualmente. Expresa aquí su falta de un objetivo completo al momento de escribir. Manifiesta su amor por el "disparate español", su preferencia por Quevedo y se declara disparatada en su vida misma. Comenta que debido a esa manera de ser un tanto irracional, se ha comparado a su teatro con la corriente del absurdo. Obviamente la dramaturga no llevaba un propósito definido, ni trataba de captar concientemente la esencia del mexicano; sin embargo, puso el dedo en la llaga. Descubrió que en la niebla de confusiones en que habita el mexicano, siente incapaz de purificarse a si mismo, y busca por lo tanto una pureza retrospectiva, la pureza del origen, como cuando Adrián Barajas en "El Rastro" aseguraba haber nacido de una madre completamente inmaculada, virgen y pura. El mexicano no tiene continuamente esta actitud, o bien busca una pureza imaginaria como Felipe Ramos en "El Rey Mago", cuando intenta idealizar a Rosa Salazar. Esa obsesión por la pureza es característica del mexicano de los pueblos primitivos, pero también del mexicano de todos los niveles, ya que ante la imposibilidad de alcanzar algo concreto, ante la desesperanza de obtener un poder económico, busca lógicamente incursionar en el terreno de las abstracciones. Se trata por lo tanto de un místico forzado por las circunstancias miserables en que se desenvuelve su vida, no de un místico de auténticas tendencias.

A pesar de que Elena Garro declara que no es una escritora -- por vocación (8), concluimos que está cumpliendo su misión -- mejor que muchos otros dramaturgos y novelistas o poetas que se han declarado escritores por vocación. Y no sólo cumple -- una función definida por haber proyectado la identidad del -- mexicano, sino porque reúne los requisitos que todos los profesionales de la expresión deberían tener: o sea la informa-

ción más amplia que puede concebirse, la asimilación de -- nuestras culturas más cercanas, y la fantasía unida a esa agilidad poética, que caracteriza a la palabra de nuestra autora. Examinando las costumbres de los pueblos primitivos ya mencionados, nos damos cuenta de que las fechas mágicas que aparecen en sus obras de teatro breve, tienen bases históricas comprobables. Por ejemplo en "Los Perros", aparece la mención del día de San Miguel, como una fiesta que determina la suerte de todos los integrantes de la población. En una exposición sobre "El Rostro de la Muerte" que tuvo lugar en el año de 1985 en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, corroboramos que, en efecto, esta costumbre se lleva a cabo anualmente entre los habitantes de Coatepec Morelos, y que por lo tanto la autora ha asimilado perfectamente los hábitos de nuestros campesinos, y ha vivido de cerca la importancia de las ofrendas y del culto a los muertos. Estas vivencias, unidas a la sólida cultura que adquirió desde niña, han hecho de ella la importante dramaturga que acabamos de analizar en esta tesis.

## C I T A S

1. Speratti, Emma Susana  
El Tintero Breve de Elena Garro  
Revista de la Facultad de Humanidades, San Luis Potosí,  
México, 1960
2. Mora, Gabriela  
Los Lerros y La Mudanza de Elena Garro: Diseño Social y  
virtualidad Feminista  
Latin American Theatre Review, Universidad de Kansas, E. U.  
Primavera de 1975. Pag. 5-14
3. Villarreal, Minerva Margarita  
Los Personajes Femeninos de Elena Garro  
Deslinde (Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de  
la U.A.N.L.) N° 14 Vol. V, Monterrey, N.L., México Sep.-Dic.  
1986. Pags 33-38
4. Espinasa José María  
El semanario Cultural de Novedades, No. 211, domingo 4 de  
mayo de 1986, Año IV Vol. V
5. Carballo, Emmanuel  
Protagonistas de la Literatura Mexicana  
Lecturas Mexicanas, segunda serie, Sep. 48, México 1986.
6. Ibidem
7. Paramo, Roberto  
Reconsideración de Elena Garro  
El Heraldó Cultural, 31 de diciembre de 1967.
8. Ibidem



## ENTREVISTA CON ELENA GARRO

C. A. ¿Qué papel desempeña el lenguaje poético en sus obras de teatro breve?

E. G. El papel que desempeña el lenguaje poético en mis obras breves de teatro es el de la libertad interior. No creo que exista la libertad exterior. Creo que sin esa libertad la poesía, y el espíritu se asfixian, dejan de ser. Pero, no logré mis propósitos ya que no pude llegar al centro mismo del milagro, que es la poesía, solo me acerqué a sus aledaños.

C.A. ¿Nos daría su opinión sobre la importancia del mensaje?

E.G. No entiendo bien a que mensaje te refieres, pero si hubo alguno, en esas obras, iba dedicado a los jóvenes y a los niños, ya que quise mostrarles la variedad infinita de los días cotidianos, la hermosura de la belleza, la presencia luminosa de los Arcángeles, de los cielos, de los árboles siempresolitarios, como los enamorados del amor. Y también la travesura de no escuchar a sus mayores, sino atender a los llamados de lo imprevisto.

C.A. ¿Cómo definiría el concepto de lo mexicano en su obra teatral?

E.G. Para mí lo mexicano es un arrebató religioso, un querer ir "hacia arriba", hacia lo maravilloso. Ya antes de la llegada de los españoles, los mexicanos gozaban de un régimen teocrático y su máxima aspiración era llegar a Dios. Los españoles suplieron a ese gobierno con el esplendor de la Iglesia Católica, en la que los mexicanos encontraron lo que creyeron perdido: belleza, magia ritos y una jerarquía que abarcaba desde el campesino más anónimo hasta Dios en una escala de valores perfecta. Creo que los mexicanos no han perdido este arrebató frente a lo supremo. La prueba la tenemos en el desbordamiento que produjo la visita del Papa Juan Pablo II a México. Yo estaba en España y hasta allí me llegó el asombro que sufrió el mundo al contemplar el emocionante espectáculo

ofrecido por el pueblo. Espectáculo enternecedor que conmovió al mundo y que misteriosamente se produjo espontáneamente, en un país oficialmente laico y ateo. Fue asombroso, ya que la Iglesia estaba en plena destrucción.

C.A. ¿Qué tanta referencia tiene la realidad concreta en la realización de su teatro fantástico?

E.G. La realidad concreta para mí son muchas realidades, que aunque aparentemente no vemos están ahí, como los poderes invisibles que forman y mueven esas realidades, las transforman, y las transmutan en realidades distintas.

C.A. ¿Es reconocida por usted la supuesta influencia que algunos críticos señalan de su obra con la de Ionesco?

E.G. Varias veces me han dicho que sufro influencia de Ionesco, escritor al que admiró sin límites. Pero, en verdad no sé si dicha influencia exista, ya que al escribir pienso en el teatro clásico español, con el que me nutrí de niña y de adolescente. A mí me encantaron en el verdadero sentido de las palabras los personajes disparatados que suceden en el Teatro Español. "Don Gil de las Calzas Verdes", "El Licenciado Vidriera", "El Diálogo de los Perros", "La Dama Boba" son obras literarias llenas de fantasía, magia y disparate. Creo que del disparate viene el teatro de Valle Inclán. Pero si me acerco más a Ionesco no me molesta en lo absoluto. Daría toda mi obra por haber escrito "Las Sillas".

C.A. ¿Qué papel desempeña el teatro en nuestra vida contemporánea?

E.G. El papel del teatro ha ido disminuyendo a medida que el cine y la televisión han ido en aumento. El teatro es un elemento sagrado y cada vez el hombre se aleja más de lo sagrado para acercarse a la mercantilización de lo cotidiano. Creo que para que haya un gran teatro -- tiene que haber una gran religión que preside la vida

de los de los pueblos. Basta echar una ojeada al gran teatro del mundo: el griego, el inglés, el español, el francés, el japonés, etc..

C.A. ¿Está usted de acuerdo con la transferencia de la obra teatral al cine y la televisión?

E.G. Al transferir una obra de teatro al cine o a la televisión, deja de ser teatro, para convertirse en obras de cine o de televisión. La transferencia destruye la magia del teatro.

C.A. ¿En una apreciación personal de su obra, en que temática se ha sentido usted más realizada como escritora?

E.G. Prefiero el teatro y mi obra preferida es "Felipe Angeles".

C.A. De todos los personajes que componen su obra ¿cual correspondería más a una identificación con usted misma?

E.G. En cual de mis personajes me reconozco? Sin lugar a dudas en Juan Cariño, de "Los Recuerdos del Porvenir". Yo como él, si alguna vez volviera a mi casa que ya no tengo en ninguna parte del mundo y si me preguntaran: ¿Quién es? respondería: "¡Una que fué!".

C.A. ¿Considera usted importante la promoción de su obra teatral entre el gran público?

E.G. Si, considero importante la promoción de mi teatro entre el gran público. Desdichadamente no ha sido así. Tal vez mis personajes no satisfacen.

C.A. ¿Podría darnos una opinión abierta sobre el teatro actual mexicano?

E.G. Por desgracia no puedo opinar sobre el teatro actual mexicano ya que lo desconozco. A excepción hecha de Emilio Carballido, cuyas obras son las únicas que llegan hasta aquí.

C.A. ¿Cuál fue su idea al repetir el tema de "El Arbol" en una pieza teatral, después de haberlo realizado en cuento. -  
¿Considera que se trata de una obra dramatizable más que

narrable?

- E.G. Escribí "El Arbol" como cuento y luego me dí cuenta que la obra entraba más dentro de la dimensión teatral, que el relato.
- C.A. El personaje de Titina en "Andarse por las Ramas" se su-  
be al árbol por deseos de escapar, o para apreciar mejor  
el mundo desde las alturas?
- E.G. Es evidente que Titina en "Andarse por las Ramas" se su-  
be al árbol por deseo de escapar. ¿Y acaso el querer ver  
al mundo no es también un deseo de escapar al mundo que  
nós circunda?
- C.A. Su Lupe de "La Dama Boba" es un personaje ideal creado  
por su fantasía o tiene alguna semejanza con las campe-  
sinas de nuestro país?
- E.G. La lupe de "La Dama Boba" salió de mis amistades con mu-  
chas campesinas mexicanas: inteligentes, ladinas, y con  
las cabezas llenas de ilusiones que sólo se les cumplen  
a través de los milugros.
- C.A. ¿Tiene alguna objeción sobre la interpretación de Frank  
Dauster de su Doña Blanca como la "Pureza", siendo que  
se trata de una mujer con marido, o piensa en algunas  
ocasiones que se puede seguir siendo virgen a pesar de  
tener pareja, por el hecho de que el amante no puede --  
descorrer nuestro séptimo velo?
- E.G. Estoy de acuerdo con Frank Dauster. Doña Blanca es la -  
"Pureza". Las relaciones sexuales ni la manchan ni la -  
limpian. Ella busca algo que es el juego. Doña Blanca  
la saqué de un juego infantil, que en México todos cono-  
cemos.
- C.A. ¿Cómo es que de pronto, entre tal derroche de fantasía,  
concebí una obra tan realista como "La Mudanza", en -  
donde los personajes si son caracteres en lugar de ser  
símbolos y presencias como en las otras piezas de tea-  
tro breve?

- E.G. En "La Lúdanza", lo importante es el poder que cambia de manos y deja desvalida a la más vieja de las dos protagonistas, que es tratada con crueldad por la otra. La mujer vencida prefiere el suicidio a caer en la total abyección a la que será sometida por la triunfadora.
- C.A. En su obra "El Rastro", quiso decir que el exagerado edipismo del mexicano, lo conduce a ser un macho tan violento? ¿O trata de perfilar únicamente la estética de la violencia tal y como se aprecia en el arte cinematográfico contemporáneo?
- E.G. En "El Rastro" no quise hacer del héroe un Edipo. No creo en ese famoso complejo de Edipo, ya que Edipo se enamora de su madre sin saber que es su madre y al saberlo se arranca los ojos. En Edipo, es el destino el que actúa en contra suya. Es una tragedia y estoy en contra del uso y abuso de ese término; "complejo de Edipo", ya que es fácil y falso. En "El Rastro" un mexicano desdichado se debate en las tinieblas de la borrachera y de la desgracia y mata a su mujer para librarse de algo que él piensa ser la causa de su opresión, como un obrero puede matar a su patrón.
- C.A. ¿Nos podría explicar algo más de lo que quiso decir con mujeres niño, su personaje de Martha en "El Arbol"?
- E.G. En "El Arbol" usó mujer-niño, que es una expresión francesa que significa mujer infantil, que no ha crecido interiormente. En general son las mujeres poéticas.
- C.A. ¿Por las críticas que hace de la política latinoamericana en Ventura Allende, podemos deducir que no ha estado nunca de acuerdo con el sistema político?
- E.G. En "Ventura Allende" critico el sistema político, ya que no estoy de acuerdo con ninguno de los sistemas políticos que existen en la época actual. Considero que todos son bozales que están asesinando la creación poética, artística y cultural.

- C.A. ¿Admitiría usted que ha tenido cierta influencia existencialista por ejemplo en "La Señora en su Balcón"?
- E.G. No sé si hay influencia existencialista en "La Señora en su Balcón". Siempre me sentí ajena a ese movimiento al que considero fatídico para la creación. Créo que en la obra hay un deseo de fuga.
- C.A. ¿Es indispensable vivir "encantado" para ser creativo y tener el alma joven?
- E.G. Es indispensable vivir "encantado" para ser creativo y tener el alma joven. De una fuente seca no brota agua.
- C.A. En su idea de pintar los días de colores, ¿tuvieron alguna influencia los estudios teosóficos de su padre?
- E.G. En "La Semana de Colores" pinté los días de color bajo la influencia de la Iglesia Católica, que ofrece en la liturgia de la Misa distintos colores para la celebración de los días señalados. Podemos decir que este cuento es un cuento maléfico, que invierte los valores, los colores, ya que está organizado por un brujo negro. No me gusta este relato.
- C.A. ¿Crée usted que de verdad el campesino mexicano tiene tal capacidad de encantamiento como para pensar que la ficción puede ser real? Lo pregunto por el personaje de Avelino en "La Dama Boba"?
- E.G. Sí, el campesino mexicano tiene una gran capacidad de encantamiento y no es extraño que tome lo real por lo fantástico o a la inversa, ya que él goza no sólo del reino de la tierra, sino también del reino de los cielos, tan real para él como para un ciudadano francés en el Metro.
- C.A. ¿Es cierto que le desagrada "la aristocracia" o se trata solamente de un recurso dramático, tomemos por ejemplo, la sátira que hace de los afanes de nobleza en "Benito Fernández" o la rancia aristocracia en uno de los

personajes de "La Mudanza"

- E.G. A mi no me desagrada la aristocracia. Al contrario, soy partidaria de ella, ya que detrás de cada aristocracia hay un pedazo de la historia de su país. A mi me desagrada los advenedizos, los snobs, que pretenden ser lo que no son. En el caso de "Benito Fernández". En cambio en "La Mudanza" tomo parte por la mujer vencida que sí es aristócrata y víctima del resentimiento de la otra.
- C.A. Cuando usted logra hacer coincidir la unidad de tiempo y acción con la de lugar, sus obras son más impactantes, me refiero al "Rastro" y "El Rey Mago" ¿podemos deducir con esto que en el fondo no ha dejado de ser aristotélica?
- E.G. Mi ideal es hacer coincidir en la unidad de tiempo y lugar, aunque no siempre lo logre, me parece que en esa unidad está el verdadero teatro.
- C.A. Después de analizar "El Rey Mago" nos gustaría saber si usted considera verdaderamente que todo aquel que busca lo inmediato se olvida de lo mágico y trascendental?
- E.G. Creo con firmeza que todo aquel que busca lo inmediato se olvida de lo mágico y de lo trascendental. Tenemos millones de ejemplos en los materialistas modernos cegados a los milagros y a lo maravilloso.
- C.A. Pensando en su personaje de "Blanca" nos atrevemos a preguntarle si efectivamente el amor puede conducirnos "Más allá", ...ya que, cuando ella se prende el corazón del segundo caballero al pecho, afirma que se adorna para ir al más allá.
- E.G. Creo que el amor a la única parte que nos lleva es a "Más allá".
- C.A. ¿Cómo logró ese lenguaje tan sintético desde sus primeras obras? ¿Escribió con anterioridad muchas otras cosas?
- E.G. Nunca escribí. Leí mucho antes de atreverme a escribir el lenguaje sintético, lo logré por horror a la charla-

tanería. Además es más fácil escribir pocas palabras que centenares de ellas.

C.A. Cuales son los problemas más frecuentes con los que tropieza un autor dramático?

E.G. Los problemas de un autor de teatro es hacer que sus situaciones y sus personajes de muevan dentro de acciones coherentes. No perder el hilo y medir mentalmente la capacidad de escucha del público.

C.A. ¿Se considera usted más autora teatral que novelista?

E.G. Teatral. Aunque no he logrado lo que quería. Sé escribir una novela y se publica. Pero, se escribe una obra de teatro y nunca hay seguridad de que se monte. El factor económico es esencial, a menos que el Estado se encargue de hacerlo, algo que no es mi caso. Elena Garro.



## B I B L I O G R A F I A

- .Asbaje, Juana de  
OBRAS COMPLETAS  
Editorial Porrúa, Colección SepanCuantos, México
- .Aristóteles  
POÉTICA  
Editorial Aguilar, España, 1979
- .Artaud, Antonin  
EL TEATRO Y SU DOBLE  
Editorial Sudamericana, 1983.
- .Bentley, Erik  
LA VIDA DEL DRAMA  
Editorial Paidós, Barcelona España, 1982.
- .Brecht, Bertolt  
BREVIARIO DE ESTÉTICA TEATRAL  
Ediciones La Rosa Blindada, Buenos Aires Argentina.
- .Brecht, Bertolt  
ESCRITOS SOBRE TEATRO  
Ediciones nueva visión, Buenos Aires Argentina
- .Camus, Albert  
EL EXTRANJERO  
Aguilar Obras Completas, México, 1959.
- .Carballo Emmanuel  
PROTAGONISTAS DE LA LITERATURA MEXICANA  
Lecturas Mexicanas Segunda Serie, Sept. 48, México 1986.
- .Cavafis, Constantino  
POEMAS COMPLETOS  
Editorial Diógenes, S.A. , México, 1979.  
Traducción del Griego de Cayetano Cantú.
- .Dauster, Frank  
EL TEATRO DE ELENA GARRO: EVASION E ILUSION  
Ensayos sobre Teatro Hispanoamericano  
Sep Setentas, 208, México 1975.

.Diderot

LA PARADOJA DEL COMEDIANTE

Colección Temas teatrales, México, 1954.

.Espinasa, José María

El Semanario Cultural de Novedades N° 211, Domingo 4 de mayo  
de 1986, Año IV, Vol. V

.Fernández Moreno, Cesar

AMERICA LATINA EN SU LITERATURA

Serie: América Latina en la Cultura

Siglo XXI Editores, México 1978.

.García Ponce, Juan

Poesía en Voz Alta

Revista de la Universidad de México, XI, V 12, Agosto 1957.

.Garro, Elena

UN HOGAR SOLIDO

Editorial Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa, México  
1983.

.Garro, Elena

TESTIMONIOS SOBRE MARIANA

Editorial Grijalbo, México, 1981.

.Garro, Elena

LOS RECUERDOS DEL PORVENIR

Joaquín Mortiz Editores, México 1977.

.Garro, Elena

LA CASA JUNTO AL RIO

Editorial Grijalbo, México, 1983.

.Garro, Elena

ANDAMOS HUYENDO LOLA

Joaquín Mortiz Editores, México 1980.

.Garro, Elena

REENCUENTROS DE PERSONAJES

Editorial Grijalbo, México 1982.

- .Garro, Elena  
Felipe Angeles  
Textos del teatro/13, Difusión Cultural, México 1979.
- .Gutiérrez, Nájera, Manuel  
LITERATURA MEXICANA E HISPANOAMERICANA  
María Edmee Alvarez  
Rip Rip, Editorial Porrúa, Mexico, 1978. Pags. 340-344
- .Gorostiza, Celestino  
TEATRO MEXICANO DEL SIGLO II  
Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- .Horacio Arte Poetica  
Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- .Ionesco, Eugene  
LOS RINOCERONTES  
Alianza Editorial
- .Kesting, Marianne  
PANORAMA DES ZEITGENOSSISCHEN THEATERS  
1962.
- .Lope de Vega, Felix  
EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS  
Editorial Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1981, 5a Edición.
- .Mora, Gabriela  
Los Perros y la Mudanza de Elena Garro; diseño social y -  
virtualidad feminista  
Latin American Theatre Review, Universidad de Kansas, E.U.  
Primavera 1975, pp. 5-14
- .Macgowan Kenneth  
William, Melnitz  
LAS EDADES DE ORO DEL TEATRO  
Fondo de Cultura Económica, México, 1982, 3a reimpresión  
Traducción de Carlos Villegas
- .Melchinger, Siegfried  
EL TEATRO EN LA ACTUALIDAD  
Ediciones Galatea, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1958.

- .Magaña Esquivel, Antonio  
TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX  
Fondo de Cultura Económica, México, 1980, Tomo IV
- .Monterde, Francisco  
TEATRO MEXICANO DEL SIGLO II  
Fondo de Cultura Económica, México, 1980, Colecc. Letras Mexicanas.
- .Magaña, Esquivel, Antonio  
TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX  
Colección Letras Mexicanas  
Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- .Polti, Georges  
The Thirty-Six Dramatic Situations  
The Writer, Inc. Boston Publishers, 1983.
- .Paramo, Roberto  
Reconsideración de Elena Garro  
El Heraldo Cultural, 31 de diciembre de 1967
- .Speratti, Emma Susana  
El Teatro Breve de Elena Garro  
Revista de la Facultad de Humanidades, San Luis Potosí,  
México 1960.
- .Solórzano, Carlos  
EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORANEO  
Fondo de Cultura Económica, Colec. Popular, México 1984.
- .Solórzano, Carlos  
El Teatro de Posguerra en México  
Reprint from Hispania, Vol XLVII? No. 4, Decembre , 1964.
- .Solórzano, Carlos  
EL TEATRO ACTUAL LATINOAMERICANO  
Ediciones de André, México, 1972.
- .Solórzano, Carlos  
TEATRO BREVE  
Lecturas Mexicanas, Joaquín M. Ortiz, México 1986.

- .Torrente Ballester, Gonzalo  
EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO  
Madrid, 1957.
- .Uscatescu, George  
TEATRO OCCIDENTAL CONTEMPORANEO  
Editorial Cuadarrama, Madrid, 1968.
- .Verwey, Eva Antonieta  
MÍTO Y PALABRA POETICA EN ELENA GARRO  
Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- .Villaurrutia, Xavier  
OBRAS COMPLETAS  
Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- .Villarreal, Minerva Margarita  
Los personajes Femeninos de Elena Garro  
Deslinde (Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la  
U.A.N.L., No. 14 Vol V), Monterrey, N.L., México, Sep.Dic. 1986,  
pags. 33-38
- .Wellwarth, George E.  
TEATRO DE PROTESTA Y PARADOJA  
Alianza/Lumen, Madrid 1974  
Trad. de Sebastián Alemanny y Montserrat Fernández Montes
- .Zorrilla, Oscar  
EL TEATRO MAGICO DE ANTONIN ARTAUD  
Textos de Teatro 4, Difusión Cultural, U.N.A.M., México 1977