



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

FOKLORE Y VANGUARDIA EN CINCO OBRAS DE ELENA GARRO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

MONSERRAT BERNAL MIRANDA

DRA. BERENICE ROMANO HURTADO

DIRECTOR DE TESIS

DRA. MARITZA MANRÍQUEZ BUENDÍA

CO-DIRECTOR DE TESIS

MTRO. CARLOS GAYÓN DÍAZ CANEJA

TUTOR INTERNO DE TESIS



MAYO DE 2024

Tabla de contenido

Introducción	6
1 Elena Garro como dramaturga en México a mediados del siglo XX	8
1.1 Teatro en México a mediados del siglo XX	8
1.2 Poesía en Voz Alta.....	16
1.3 La dramaturgia femenina en México	21
1.3.1 Inicios de la dramaturgia femenina en México.....	21
1.3.2 La aportación de las dramaturgas femeninas en el contexto político y social mexicano.....	27
1.4 El teatro de Elena Garro en el siglo XXI	31
1.4.1 Elena Garro y su teatro	31
1.4.2 Elena Garro entre la dramaturgia femenina y la dramaturgia feminista.	35
1.5 La violencia machista evidenciada en la obra de Elena Garro	44
2 Elena Garro, la tradición popular y el folclore mexicano.	53
2.1 Tradición popular mexicana en las obras teatrales cortas de Elena Garro... 56	
2.1.1 Teatro breve como tradición mexicanista	56
2.2 Folklore y teatralidad de la obra de Elena	61
2.3 Pensamiento mítico en la obra <i>garriana</i>	69
3 Teatro de Vanguardia en Elena Garro	71
3.1 Inicios del teatro de vanguardia en México	71
3.2 Género y estilo de la obra Garroista.	74
3.3 Los pilares de Doña Blanca.	79
3.3.1 Elementos y estéticas de Vanguardia en la obra <i>Los pilares de doña Blanca</i> . 86	
3.4 Andarse por las ramas	94
3.4.1 Elementos y estéticas de Vanguardia en la obra <i>Andarse por las ramas</i> .	106
3.5 La señora en su balcón.....	117
3.5.1 Elementos y estéticas de Vanguardia en la obra <i>La señora en su balcón</i> .	121
3.6 El rey mago	132
3.6.1 Elementos y estéticas de Vanguardia en la obra <i>El Rey Mago</i>	136
3.7 El Encanto, tendajón mixto.	148

3.7.1	Elementos y estéticas de Vanguardia en El Encanto, tendajón mixto. .	152
3.8	Ventura Allende	162
3.8.1	Elementos y estéticas de vanguardia en Ventura Allende.	164
Conclusiones.....		175
Bibliografía.....		180

Introducción

En esta investigación se pretende mostrar cómo Garro crea una estética y estilo propio, en la confluencia de vanguardias y el folklore mexicano. Garro se vale de las costumbres y del folklore para darle forma a su narrativa y no con un fin meramente demostrativo; para ello utiliza la intertextualidad, esto desde la necesidad de usar aquello que ha dejado huella en las tradiciones mexicanas como: los cuentos, los refranes, los juegos, las canciones, los mitos y las leyendas. Cuestiones que vincula con vanguardias europeas para la creación de un teatro propio y representativo mexicano.

La mayoría de los estudios a la obra de Elena Garro ha girado en torno a su narrativa, son pocas las investigaciones que rodean su dramaturgia, así como la importancia que tuvo para la escena teatral nacional. La propuesta de la autora hacia una estética propia es digna de ser investigado; el hablar de la memoria, representar las tradiciones y conflictos de su pueblo para darle voz desde su propia fantasía. Elena Garro muestra escenarios oscuros, donde los personajes usualmente suelen cuestionarse su propia rutina y estaba en el mundo.

De igual forma, hace uso de un teatro breve o en un acto con la finalidad de sintetizar tópicos, para así crear una experiencia teatral y artística diferente, este tipo de teatro ya se venía haciendo en México sobre costumbres populares, y un tipo de teatro “didáctico”, que serviría para demostrar cuadros de la vida cotidiana. Garro adopta esta manera de “hacer”, la impregna de lirismo y fantasía para entregar al público un producto más artístico, disfrutable y estético, no solo para representar cuadros de la mexicanidad, también para representar actitudes de la sociedad.

Mediante el uso de diversas realidades, así como de la fantasía e ilusiones, se entrega un mensaje que cuestiona al lector-espectador sobre la realidad de su contexto. Su dramaturgia también tiene como característica denunciar la moral de su entorno, la ineficacia del poder político y social mexicano, así como mostrar un rostro real, pero al mismo tiempo poético, de la identidad mexicana. De esta forma el teatro garroista da voz a las mujeres y los hombres de la sociedad común; asimismo, habla por los estratos marginados de la sociedad: los indígenas, las mujeres, los niños, los campesinos y los pobres. Los sujetos de sus obras suelen ser el medio en el que la historia se cuenta para retratar un momento histórico o problemática social específica.

En este proyecto se analiza la dramaturgia de Elena Garro a partir de la perspectiva del folklore; se revisará cómo Garro enlaza vanguardias en sus textos, muchas veces más de

dos simultáneamente. En el caso de *Los pilares de doña Blanca* existen elementos del simbolismo y el surrealismo; en *Andarse por las ramas* entran en convergencia el teatro del absurdo y el surrealismo; en *La señora en su balcón* hay temas existencialistas y teatro del absurdo. Por otra parte, en *El rey mago* también hay temas existencialistas, pasando por la literatura fantástica. En *El Encanto*, tendajón mixto hay características de la literatura fantástica. Y para culminar, en Ventura Allende la estética del esperpento es la protagonista.

Las obras de Elena Garro demuestran que son atemporales, y aunque hayan pasado más de cinco décadas desde su publicación, siguen siendo vigentes ya que, en ciertos lugares del México moderno, son aún proyecciones de realidades inminentes. Investigar la estética del teatro garroista, saber qué y cómo se configuran los dramas de Garro, demostrará que se está ante una de las grandes mentes de la Literatura Mexicana.

El objetivo principal de esta investigación es afirmar que Elena Garro hizo uso del folklore y la vanguardia para retratar realidades mexicanas, con lo que ayudó a la construcción de un teatro de la identidad mexicana. También se analizarán las obras anteriormente mencionadas desde ejes temáticos, estilísticos e intertextuales, y algunas de ellas incluso desde la perspectiva del psicoanálisis de Jung. También se reflexiona la vigencia de estas obras y cómo convergen y abren una discusión intergeneracional.

1 Elena Garro como dramaturga en México a mediados del siglo XX

1.1 Teatro en México a mediados del siglo XX

Dos de los pilares más fuertes de la cultura de un país son sin duda el teatro y la literatura, ya que permiten diversas y variadas formas de expresión y de comunicación. De igual forma, su población puede reconocer tanto las problemáticas políticas y sociales, como su cultura, tradiciones y folklore. México, a mediados del siglo XX, tuvo un auge significativo en las bellas artes y, respecto de lo que compete al presente trabajo, el teatro y la dramaturgia.

Posterior a la época de la Revolución hubo un florecimiento cultural en el país, había teatro para todos los gustos y estratos sociales, las tandas y el teatro de carpa para la clase popular, el *vaudeville* y zarzuelas para la clase media alta, los principios del teatro universitario, que se presentaban en cafés, salones, galerías, así como en una diversidad de espacios; a ese tipo de teatro se le denominó “de bolsillo”¹ y permitió cumplir con las demandas de espectáculos escénicos posrevolucionarios. A mediados de los años veinte se funda la agrupación llamada *Comedia Mexicana*, ello gracias a una serie de dramaturgos que se hacen llamar a ellos mismos *El grupo de los siete*² (Villaseñor, 1991) , que son: Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Gamboa, Carlos Lozano García, Lázaro Lozano García, Francisco Monte Verde, Carlos Noriega Hope y Ricardo Parada León; aparte de la fundación de la agrupación ya mencionada, también crean la *Unión de Autores Dramáticos* donde se reunían para comentar sus propias obras. El grupo de los siete realiza un manifiesto que inicia con la palabra “queremos” puesto que hacen ciertas peticiones tanto a los teatros, los productores y al público mismo; a palabras de Schmidhuber y resumiendo, el principal objetivo de dicho escrito era “pugnar por la evolución del teatro mexicano con soluciones de índole práctica, como el cambio de repertorio, la mayor participación de la dramaturgia mexicana y la educación del público” (Schmidhuber, 2014); con ellos y su manifiesto fue que en febrero de 1926 comienza una nueva era para el teatro mexicano. Uno de los grandes méritos de *Comedia Mexicana* fue llevar a escena obras de dramaturgas, ya que las obras escritas por mujeres eran poco representadas; destacan Teresa Farías de Issasi, Catalina

¹ Véase *El teatro en México en la década de 1950* de Margarita Villaseñor. 1991, p. 10.

² Citas proporcionadas por el archivo digital del libro *Dramaturgia mexicana: fundación y herencia* de Guillermo Schmidhuber, publicado por Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, capítulo II “La herencia del teatro en México” [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/>]. Consulta, 05-07-2021.

D'Erzell, Amalia de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo, algunas de ellas también participan en actividades administrativas y políticas, de ello se hablará en otro capítulo.

Posteriormente y ya con la existencia de un sector intelectual dedicado al teatro, es que se consolidan diversas agrupaciones y espacios dedicados a la actividad teatral, tal es el caso de *Teatro Ulises* fundado en 1928 gracias a los *Contemporáneos*, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rodolfo Usigli; cabe mencionar que dicha agrupación tiene como mecenas a Antonieta Rivas Mercado, gran intelectual y conocedora de las letras que a la par se vuelve una activista política a lado de José Vasconcelos. Posteriormente viene el *Teatro Orientación*, cuya fundación se da en 1932 por Celestino Goroztiza.

En ambos movimientos teatrales se presentan obras de repertorios clásicos, textos vanguardistas muy representados en Europa y de realismo norteamericano que se encontraba en boga en la época. Sin embargo, todavía se hablaba de un teatro primitivo que aún no alcanza a llegar al estatus de profesional o académico. No fue hasta 1947 cuando se crea el INBA y su escuela de Arte Dramático, a la par de la compañía de teatro de la UNAM, que se inicia el desarrollo e interés por profesionalizar, academizar e incentivar la tarea teatral en México. A ello se suma la construcción del Auditorio Nacional y, atrás de este, lo que hoy se conoce como Centro Cultural del Bosque, con tres distintos espacios para la representación, así como la apertura del teatro Insurgentes en 1953. A esta ola teatral se suman artistas plásticos como Leonora Carrington, pintora surrealista francesa que residía en México, y que ya tenía fama en este país gracias a la exposición de sus cuadros en la Galería de Arte Mexicano, así como Juan Soriano quién era un destacado artista plástico oriundo de Guadalajara que, “ya había diseñado ocasionalmente escenografía y vestuario para compañías de ballet y grupos de teatro profesionales” (Unger, 2006, p. 37); se podría decir que la vanguardia en los textos dramáticos va de la mano con la experimentación de los espacios, ya que ambas ramas artísticas no buscan el realismo puro, ni en la imagen, ni en las palabras.

Gracias a la gran demanda por la actividad escénica en el país, se abren estos nuevos horizontes para la dramaturgia, en México se despierta la necesidad de crear un teatro propio, que le hable a su pueblo y que lo represente. Es por ello que todos los intelectuales anteriormente mencionados, y que aparte son experimentados actores y directores escénicos, se dan a la tarea de escribir teatro para su posterior representación;

“Celestino Gorostiza señala que en este periodo se establece en el teatro mexicano una curiosa paradoja. Renuncia a sus pasadas ambiciones de universalidad y se hace nacionalista, localista, provinciano si se quiere, tan solo para aspirar orgullosamente a merecer la universalidad por el hecho de ser mexicano, de tener su propia fisonomía, un carácter y estilo propio” (Partida Tayzán, 2014)

Había en México la necesidad de una construcción de lo que serían los nuevos conceptos de la mexicanidad y, en especial, una necesidad de definir lo que ello significaba; tanto dramaturgos como novelistas, ensayistas e intelectuales de la cultura viraron sus esfuerzos hacia la búsqueda de lo que es *ser mexicano*.

Octavio Paz, con su ensayo *El laberinto de la soledad*; Rodolfo Usigli con su *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano*; y Samuel Ramos, en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*; hacen un estudio y una crítica de que significaría la mexicanidad. Usigli, por una parte, lleva su estudio a los alcances del teatro y más específicamente a la dramaturgia:

...las incapacidades específicas del mexicano para ser un buen actor o un buen dramaturgo y crear un teatro propio en su país. Es decir, la falta de concentración, por una parte, y por otra la falta de verdad en su vida. [...] Hablé de la necesidad de llevar estar mentira viva, contradicción fatal del espíritu mexicano, al teatro para llegar así a la verdad de México. (Usigli, 2014)

Ser mexicano para Usigli es tratar de mentirse y no reconocerse, sentirse inferior a otras culturas y países del mundo, ya sea por la herencia mestiza o por la falta de identidad gracias a la mezcla entre españoles e indígenas. Mediante la mentira y las vidas inventadas, el mexicano trata de sentirse mejor consigo mismo al tiempo que niega su cultura y sus raíces indígenas, porque lo indígena es de “*baja cultura*”, “el indio es una raza primitiva cuyas costumbres ‘bárbaras’ no pertenecen a la sociedad ‘civilizada’” (Holladay, 2011, pp. 13-14), todo lo anterior se acentúa gracias al auge económico y el esfuerzo por modernizar el país de los gobiernos en turno de mitad del siglo XX; México no se podía permitir ser incivilizado. Negar sus raíces y su cultura vuelve al mexicano “hipócrita” como lo llama Usigli y, por lo tanto, no le permite crear un teatro propio.

Samuel Ramos, por otra parte, da a entender en *El perfil del hombre y la cultura en México* (2001) que no es que el mexicano no tenga cultura, la tiene, pero no es propia; su cultura deviene de la intención de imitar a otras a las que considera superiores, en este caso la europea. Lo anterior es una consecuencia de la inferioridad sentida por el mexicano y del

desprecio hacia lo propio, como si aún se intentara cortar de tajo con las raíces indígenas que los identifican.³

Pero ¿qué hay de la mujer mexicana?, tanto Paz, Usigli como Ramos les hablan a sus congéneres en sus textos, se puede incluso denotar que sus dichos vienen desde una posición de hegemonía, heteropatriarcal dominante por sobre sus homólogas femeninas; Paz en *El laberinto de la soledad* y más específicamente en el capítulo “Los hijos de la malinche”, se hace las siguientes preguntas sobre la mujer: “¿Piensa acaso?, ¿Siente de veras?, ¿Es igual a nosotros?” (Paz, 2020, p. 78) refiriéndose con ese “nosotros” a los hombres, al macho mexicano, como si las mujeres fueran, y en sus propias palabras “otro ser que vive aparte”, como si a la par de los hombres, las mujeres no buscaran también su identidad, una forma de desvelar quiénes son y hacia dónde se dirigen; de hecho la tarea de la búsqueda identitaria se vuelve una tarea desigual en oportunidades, dominada por la visión masculina que nulificaba el pronunciamiento femenino, dado que ellas hasta la publicación de dicho ensayo, estaban lejos de emanciparse por completo del hombre, seguían bajo el yugo del patriarcado, cumpliendo, aún, los roles de género impuestos. Al respecto escribe Jean Franco “Paz no establece distinción entre la representación y la realidad de la mujer y parece condenar a los mexicanos a permanecer atrapados en su propia representación” (Franco, 2014, p. 174).

Paz en su ensayo, da a entender que la esencia del mexicano es la “nada”⁴, por lo tanto el *no ser* hablando de los hombres mexicanos, en cuanto a la mujer la esencia es la “pasividad” por lo tanto el *no hacer*. Se habla durante todo el capítulo de cómo “chingar” al macho mediante la humillación de “chingarse” a lo femenino, siendo lo anterior “lo pasivo, lo inerte y lo abierto” (Paz, 2020, p. 92), recordemos que, en este ensayo, las mujeres se encuentran en desventaja solo por su sexo, por su abertura, por estar “rajadas”⁵, por el simple hecho de haber nacido mujeres. ¿Hay misoginia en las palabras de Octavio Paz o solo son una consecuencia congruente de su época, las circunstancias y el privilegio? Margo Glantz

³ Tanto Rodolfo Usigli en *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano*, como Samuel Ramos *En el perfil del hombre y la cultura en México*, ponen ejemplos de cómo se trata de desacreditar y deslindar de la cultura indígena, esto gracias a la herencia española, en la que no solo impusieron ídolos, también ritos y formas que ayudaron al sincretismo actual. Usigli pone de ejemplo la hipocresía de mestizos, indios y criollos al reaccionar al grito de independencia de Miguel Hidalgo que cantaba “¡Viva Fernando VII!”; y cómo la lucha de independencia no fue una reacción a ser una nación independiente. Ramos por otro lado va aún más lejos en la historia con los Tlaxcaltecas, al aliarse con los españoles en contra de sus iguales.

⁴ Este párrafo se refiere a el capítulo “Los hijos de la Malinche” de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, pp. 77-103

⁵ Remitirse a *El laberinto de la soledad* para mejor comprensión del concepto “rajarse” pp. 35- 55.

en su ensayo titulado *Las hijas de la malinche* (1994) critica la visión de Paz y no considera a la mujer “pasiva” al contrario, siempre ha estado activa, la diferencia radica en que la mujer, así como los indios y los niños, no están en la conciencia de la historia, historia que ha sido contada por hombres y para hombres, tal vez a eso se deba que muchas escritoras latinoamericanas se adscribieran al movimiento indigenista como Rosario Castellanos o Elena Garro (hablando de mujeres mexicanas) con distintas novelas, donde les dan voz a quienes como ellas son “los desterrados de la historia Mexicana”⁶; ¿Pero es realmente la mujer mexicana pasiva?, ¿Es pasiva por decisión propia o vive en un sistema que la obliga a serlo?

En una conferencia de Antonieta Rivas Mercado, ella, al igual que posteriormente Usigli, Paz o Ramos, esta consiente de la importancia de la búsqueda de la identidad mexicana, sin embargo, Rivas Mercado se concentra más en su sexo que en hablar por la población en general. Es necesario aclarar que su texto y los de los antes mencionados autores, tienen más de treinta años de diferencia; estamos hablando de un tiempo de caos político en el país, México viene de una revolución que no dio los resultados esperados, se empieza a instaurar una “democracia” que aún sigue siendo desigual y que tiene distintos fallos, comienza la centralización del país, muchos campesinos optan por emigrar a la capital en busca de mejores oportunidades y el futuro para muchos sigue siendo incierto; Antonieta inicia su texto con lo siguiente: “Quienquiera que intente encontrar en nuestro pintoresco medio social un tipo representativo de mujer mexicana, fracasará. La mujer mexicana no existe” (Rivas Mercado, 1987, p. 317), en las palabras de Rivas Mercado la mujer mexicana, aún y en ese contexto era inexistente, mientras que Paz treinta años después también llegaría a la conclusión de que el ser mexicano es la nada, no existe (aún); encontramos similitudes en ambos textos, lo que lleva a pensar que en los años cincuenta, seguían en esa búsqueda del *ser*.

Según Antonieta Rivas Mercado (1987), la identidad de la mujer mexicana estaba en proceso y menciona que esta era una mezcla heterogénea de culturas, particularmente las indígenas y españolas, sin embargo, había dos singularidades: la primera que la mujer burguesa de clase alta podía permitirse ver otras culturas aparte de las anteriores; la

⁶ En su ensayo *Las hijas de la Malinche*, Margo Glantz escribe, hablando del ensayo de Paz, que este la considera “en la misma categoría de irracionalidad que los indios”, puesto que, teniendo como parámetro a Europa, ni los indios, ni las mujeres están en la conciencia histórica de los europeos, cómo si se tratase de ciudadanos de segunda categoría.

norteamericana y la francesa, por lo cual esta mezcla se hacía aún más amplia. Por otra parte, se encontraba la mujer indígena y campesina, ella venía cargando todavía las culturas arraigadas desde la época de la Colonia, sincretismo que aún en la época actual no está al cien por cien extintas, por lo que existía una distancia entre unas y otras, pero compartían algo todas como mujeres en México a principios del siglo XX: la falta de educación.

Entre nosotros, la educación también está íntimamente relacionada con el poder económico. El Gobierno no ha tenido el vigor suficiente para centralizar y dar un tipo superior de escuela al que asistieran democráticamente los hijos de todos. Si esto es sensible hasta para los hombres, ¡Cuánto más entre las mujeres! pero hay un rasgo común en la educación que todas reciben. Su ineficacia, su nulidad. Por regla general, la mexicana es ignorante. Sigue en boga la noción de que así como es obligatorio preparar al hombre para la vida, es innecesario y hasta nocivo preparar paralelamente a la mujer. Esta sigue siendo, casi siempre, una mujer colonial, en la que se exaltan las virtudes pasivas, si es posible que la pasividad sea virtud. No sabemos hasta qué punto atribuir a la identidad de religión una actitud uniforme de docilidad en las mujeres. La mexicana es un parangón de docilidad. (Rivas Mercado, 1987, p. 318)

Por lo anterior se puede decir que la mujer está “chingada” como diría Paz. Al no obtener educación está en desventaja frente a los hombres. En la época de Rivas Mercado, es decir los años veinte del siglo XX, apenas se estaba logrando que la educación llegara a las zonas rurales de México, y José Vasconcelos recientemente estaba poniendo en la mesa la necesidad de que las mujeres tuvieran una educación, no por y para ellas, sino como parte de un nacionalismo naciente donde recaía en la mujer el educar a los nuevos hijos de la nación. Antonieta en su texto, insta a las mujeres a utilizar la “lógica masculina” para vencer sus miedos y atreverse a salir en busca de una educación mejor, porque eso sí, Rivas Mercado consideraba la educación y la cultura como actos fundamentales que constituían al país.

La mujer mexicana antes del siglo XX ya había buscado el “masculinizar” su voz femenina para empoderarla, seguir los regímenes hegemónicos para poder ser escuchadas, en lugar de seguir sus corazonadas y su voz femenina. Un claro ejemplo es Sor Juana, que en el siglo XVII se “travestía” en sus poemas o inclusive en cartas que enviaba a terceros, esto con el fin de imponer respeto⁷, Jean Franco se hace dos preguntas importantes: “¿Cómo incluirse sin masculinizarse?, ¿Cómo hablar desde la posición devaluada en el espacio de los marginados?” (Franco, 2014, p. 172), en años posteriores las dramaturgas y novelistas en

⁷ Léase a Jean Franco en *Las conspiradoras*, capítulo II. Sor Juana explora el espacio, pp.52-86

México y Latinoamérica poco a poco fueron encontrando su voz, y con ella también incluirían la de aquellos que viven al margen de quienes gozan del poder es decir, los hombres.

En México, Elena Garro dio voz a quienes, como las mujeres, se encontraban marginados: los niños y sus fantasías, los indígenas y campesinos que estaban relegados a las provincias mientras México se volvía un país centralizado⁸, algo que sigue pasando incluso hasta el día de hoy.

En México la búsqueda de la identidad nacional, de saber quiénes son esos entes que habitan este territorio, es algo muy importante, incluso se sigue buscando el día de hoy. Las mujeres también estaban en busca de su identidad⁹, pero no solo dentro de la sociedad, también dentro de sus hogares, en su familia, en la academia y lo más importante, de y para sí mismas; las escritoras que de a poco fueron surgiendo en esa primera mitad de siglo, ayudaron a esas mujeres a encontrarse al verse reflejadas en las páginas de una historia.

La necesidad de buscar una identidad y de retratar las realidades políticas, históricas y sociales del país abrió las puertas al realismo como género literario.

Por lo anterior se podría explicar cómo desde principios del siglo XX en *Comedia Mexicana*, los contemporáneos y su *Grupo Ulises*, el *Teatro Orientación* y varios grupos más que surgieron en paralelo, existió un gusto particular por los textos realistas,¹⁰ que abordaban un “análisis social o psicológico que comenzó a consolidarse, como un discurso dominante” (Pavis, 1987, p. 334). En México hubo también influencia de Seki Sano en 1948, quien trajo los métodos actorales de Stanislavsky y Meyerhold; por otra parte, el teatro realista norteamericano de Arthur Miller y Tennessee Williams consolidó esta corriente como discurso dominante en los teatros mexicanos. De igual forma ciertos grupos teatrales comenzaron representando a los clásicos españoles como Lope de Vega, Calderón de la Barca e incluso textos más modernos para la época de Federico García Lorca o de Valle-Inclán.

⁸ Por centralizado se entiende que, el poder tanto político como económico se ubicaba en el la capital del país, que se encuentra en el centro de este desde un punto de vista geográfico.

⁹ Se habla de la identidad colectiva, aquella que nos diferencia de otros colectivos, que proporciona al individuo un sentido de pertenencia.

¹⁰ Referencia de realismo entendida a partir del *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis que “designa a una corriente estética y asimismo una técnica apta para dar cuenta objetivamente de la realidad psicológica y social del hombre” (Pavis, 1987, p. 334)

Lo anterior explica cómo mientras en la capital del país, símbolo de progreso y modernidad, comenzó un auge teatral y cultural, la provincia mexicana es abandonada sufriendo aún los estragos de una revolución que no logró los objetivos planteados. Las provincias aún seguían atrasadas en cuanto a cultura, ya que esta se centralizó; pasó mucho tiempo antes de que este auge artístico llegara a otros lugares del país, enfatizando que la cultura no era para todos.

Aún en los años cuarenta en México había un trecho largo que caminar; en primer lugar, tratar de descentralizar la cultura, y llevarla a provincia; la segunda tarea importante era la de experimentar en la dramaturgia, pero esa sed de experimentación se imposibilita gracias a que las autoridades mexicanas no permiten que en el teatro se visibilicen las problemáticas socio-políticas del país. Contrario a esto, las personas en el poder, y que finalmente financian la cultura, prefieren vender solo textos clásicos españoles o extranjeros con el fin de crear una hegemonía cultural que no ponga en entre dicho los cánones y dogmas establecidos. Pero aparece el teatro universitario y con ello el surgimiento de nuevos experimentos escénicos, así como una camada nueva de dramaturgos, algunos de ellos decididos a salir del paradigma teatral al que los ciñe el realismo hegemónico.

A mediados del siglo XX surge un segundo grupo de dramaturgos importantes, como Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Solórzano y Elena Garro por mencionar algunos; estos nuevos dramaturgos ponen distancia de los modelos aristotélicos tales como el realismo, la carpa y el género chico¹¹ también del repertorio clásico; su objetivo cambió de dirección, esta fue mirar las vanguardias imperantes europeas. Este grupo comenzó a traducir y escenificar obras de autores como Beckett, Ionesco, así como los textos más innovadores del surrealismo de García Lorca. Pero la tarea más importante fue la de crear textos de autoría propia, si bien se podía experimentar con los nuevos modelos dramáticos vanguardistas como el surrealismo, el existencialismo y el teatro del absurdo; también, existía la tarea de acercar lo anterior a casa; utilizando problemáticas y temáticas cercanas al México que se vivía en ese tiempo. Para ello se crea un grupo teatral que es auspiciado por la UNAM, que llevaría el nombre de

¹¹ Santiago Martín Bermúdez, *El género chico como modelo del pequeño formato*. En el texto *El género chico como modelo del pequeño formato* el autor Santiago Martín Bermúdez refiere que se le da el nombre de “género chico” a tres formatos de carácter popular en el teatro; la zarzuela, la opereta y la revista. Estos géneros tienen la característica de ser costumbristas, paródicas, musicales y cómicas, por lo general van dirigidas a la clase popular. (Bermúdez, 2006)

Poesía en Voz Alta en oposición al teatro realista; trayendo textos del absurdo, con una gran influencia de las vanguardias, así como el resurgimiento de textos clásicos con visiones contemporáneas.

La búsqueda de este teatro experimental en los años cincuenta culminará en la década posterior. Uno de los mayores auges para la dramaturgia en México surge justo en la transición entre las décadas del cincuenta y sesenta, solo para ser interrumpida abruptamente por el movimiento estudiantil del 68. La lucha entre el gobierno y dicho movimiento terminaría con la matanza de los estudiantes en la Plaza de las tres culturas en Tlatelolco.

Después de la tragedia, el teatro mexicano se vio en aprietos, se congela la producción teatral debido a la censura y el miedo por parte de los intelectuales a ser encarcelados, perseguidos o exiliados.

Lo anterior abre el capítulo siguiente, este explorará los inicios del movimiento *Poesía en Voz Alta*, que nace en 1956 gracias al auspicio de la UNAM, y con el respaldo de reconocidos dramaturgos, quienes ya habían experimentado en décadas anteriores, y que verían el auge de su trabajo con dicho movimiento teatral.

Las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta fueron muy importantes para la dramaturgia y el teatro nacional, tanto en ejecución como en lo literario. También se verá más adelante cómo empieza el florecimiento de un movimiento dramaturgógico encabezado por mujeres, quienes se dedicarán a la experimentación con las vanguardias, saldrán de los moldes establecidos, así como de las formas aristotélicas, mujeres que, mediante las letras, dejarán huella en la dramaturgia nacional y comenzarían a tomar un lugar importante en el teatro, más allá de solo ser consideradas profesionales de la escena.

1.2 Poesía en Voz Alta

Poesía en Voz Alta se formó como un movimiento teatral que tuvo el afán de experimentar, academizar y profesionalizar la tarea escénica y literaria en México. Este movimiento vanguardista nace en 1956 y entre sus principales fundadores se encuentran Juan José Arreola y Octavio Paz, así como los artistas plásticos Juan Soriano y Leonora Carrington. La creación de dicho grupo teatral nace de la premisa de la experimentación en la palabra, darles importancia a los ideales, a la imaginación y creatividad de los intelectuales de la época.

Para ese tiempo, la escena teatral en México estaba atestada de obras adscritas a la corriente del realismo, y en otro caso solo se presentaban textos ya conocidos del Siglo de

Oro español o se copiaban y traducían obras de realismo norteamericano; no fue hasta mediados de los años cincuenta que directores, actores, poetas y dramaturgos se aventuraron a poner en escena montajes no realistas e incorporar el simbolismo, el expresionismo, el surrealismo y algunas otras formas de teatro vanguardista en escena, gracias al auspicio de la UNAM y al crecimiento intelectual y educativo del país.

No es ajeno que a principios de los años cincuenta e incluso principios de los sesenta, hubo un crecimiento económico en México, y con ello también una prosperidad cultural; gracias a ello, la recién restaurada Universidad Nacional decide invertir recursos en el quehacer escénico para deleite de la sociedad en general. Para ello, un grupo de intelectuales que en sus tardes de tertulia solían recitar e incluso dramatizar poemas y cuentos, decide profesionalizarlo y presentarlo como espectáculo.

Al principio de dicho movimiento había dos visiones diferentes pero complementarias de lo que se presentaría en sus programas¹²; se encontraba la visión de Juan José Arreola y su gusto por la poesía y los textos clásicos, quien esperaba darle importancia a la palabra mediante la recitación de poemas; como segunda perspectiva, estaba la de Octavio Paz, quien buscaba por su cuenta la experimentación en el teatro, además de darle cabida y difusión a textos de autores mexicanos que representaran tanto la situación existencial del individuo mexicano, como las circunstancias sociales y políticas del país.

Ambos programas tenían la finalidad de mostrar al público mexicano algo nuevo frente a lo que estaba acostumbrado, como lo eran obras realistas o por el contrario teatro de revista y comedias cortas importadas de España, tales como la zarzuela y el *vodeville*. En la época existía en el teatro el *Star System*¹³ que hacía por lo general a las obras teatrales más caras e inaccesibles para la clase media y baja de la población; es por las situaciones anteriores que *Poesía en Voz Alta* decide que su elenco se forme de actores tanto amateurs como profesionales egresados de las escuelas de teatro. Además de que se complementaría con dramaturgos nuevos que tuvieran la sed de experimentar y dar a conocer sus visiones en el nuevo sistema de teatro que se abría para ellos.

¹² Juan José Arreola propuso el nombre de *programas* a las temporadas teatrales que tendría el grupo en distintos espacios, tanto universitarios como teatros rentados alrededor de la ciudad (Unger, 2006, pp. 24-25).

¹³ El *Star System* según Roni Unger, era una práctica en el teatro comercial para asegurar localidades vendidas, consistía en contratar estrellas de la televisión y el cine para obras teatrales usualmente de corte realista, con el fin de que cierto espectáculo fuera visto por muchas personas que iban con la sola intención de ver en vivo a su actriz o actor favorito (Unger, 2006, p. 28).

En palabras del mismo Arreola: “La intención era volver al origen del teatro, despojándolo de artificios innecesarios. La esencia del teatro está en la palabra dada” (Cruz, 1990, p. 12), con ello se abría un campo nuevo para la experimentación dramática en el país. La mayoría de las obras realistas estaban empapadas de lenguaje coloquial y cotidiano, lo que para Paz no representaba la encarnación del imaginario existente en la cultura popular mexicana; sin duda él y Arreola, querían materializar un lenguaje bello, lleno de expresión por sí mismo y que a su vez encontrara recipiente en sus actores. *Poesía en Voz Alta* cumplía una función social, supuso un entusiasmo por el arte y por el teatro, por la comunicación y la expresión, que abrió con ellos las puertas a la poesía y a la palabra. Juan Soriano, miembro activo del grupo, enfatizó en una entrevista en 1974: “Nuestra principal intención era servir al poeta” (Unger, 2006, p. 28).

El objetivo del grupo también era aportar a los jóvenes de la universidad nacional un espacio para la creatividad y su desarrollo tanto artístico como profesional; la mayoría de los nuevos dramaturgos no sobrepasaba los treinta años y con ellos se abría una brecha entre generaciones, la nueva mirada tenía mucho que decir y pocos lugares para ello. Algunos de los jóvenes dramaturgos en activo en el movimiento habían vivido en Europa, conocido e incluso formado parte de los círculos intelectuales del viejo mundo; sin duda vieron corrientes de vanguardia en las letras, cuestiones que en México no se habían experimentado y la pregunta era inminente: ¿qué pasaría si esos experimentos de vanguardia fuesen fusionados con la cultura popular mexicana?, ¿sería un experimento viable para el público mexicano? Las respuestas eran positivas, en ese tiempo la UNAM duplicó el número de estudiantes inscritos, la juventud y la sociedad de la capital estaba sedienta de cultura y de cosas diferentes, estaban en una época donde la búsqueda de identidad era una prioridad, así como encontrar palabras que dijeran algo a los espectadores y lectores, cumplir con la función social que se le demandaba al teatro y que “la poesía podía influir en la percepción del arte y arrojar luz sobre la condición mexicana” (Unger, 2006, p. 57).

Otro de los propósitos del movimiento fue devolver el teatro a los creadores, a los artistas y sobre todo a los poetas;¹⁴ arrebatárselo a los empresarios que solo buscaban el espectáculo sin ningún tipo de conciencia social para con su público, sacudirse las viejas costumbres y empezar a decir algo por medio del arte. Lo mejor de todo era que las

¹⁴ Al decir poetas en este párrafo se refiere a gente conocedora de las letras, que entiende el arte de la literatura y de la escritura.

condiciones eran las ideales: por una parte, se tenía a un grupo de jóvenes entusiastas, y por el otro, esos mismos jóvenes tenían poder administrativo en las escuelas de teatro y en la UNAM, lo cual hacía más sencillo destinar un recurso para la creación (Unger, 2006)

La búsqueda de realidades alternativas, al ensueño, a lo imaginario, a lo simbólico y sobre todo a la poesía, fue muy importante para la dramaturgia de ese entonces e incluso para la que devino, en los contemporáneos de los años setenta y ochenta, que tomaron como inspiración a esos jóvenes dramaturgos que buscaban en la vanguardia cosas interesantes que decir para un público que sin duda los escuchaba.

Es así como el primer programa de *Poesía en Voz Alta* se estrena en 1956 bajo la dirección de Juan José Arreola. Debutan en el mejorado Teatro el Caballito con textos españoles; en primer lugar, se presentaba la *Égloga IV* de Juan de la Encina, para posteriormente pasar a *El niño y su gato*; así llamaron a la representación de una escena de la obra *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca y por último se presentaba un concierto con canciones renacentistas. En el presente programa se advierte la preferencia de Arreola por textos Clásicos y por supuesto su influencia española. En contraposición, el segundo programa fue dirigido por Octavio Paz que ya contaba con textos contemporáneos del absurdo y vanguardias. Se presentaron *El canario* de Georges Neveux, *Osvaldo* y *Zenaida*, o los apartes de Jean Tardieu, *El salón del automóvil* de Eugene Ionesco, así como un texto escrito por el propio Paz, su primera y única obra de teatro: *La hija de Rappaccini*. Para esta última se invita a Leonora Carrington para hacer la escenografía y el vestuario (Unger 2006).

Octavio Paz fue el encargado del tercer y cuarto programa, que se estrena en el Teatro Moderno en 1957. Para el tercer programa se decide montar *La cena del rey Baltazar*, alegoría de Pedro Calderón de la Barca y una adaptación de *El libro del buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.

En el cuarto Programa se decide montar cinco piezas de Francisco de Quevedo y Villegas a las que llamarían *La vida airada*, para posteriormente estrenar por primera vez tres obras inéditas de Elena Garro; *La señora en su Balcón*, *Un hogar sólido* y *Andarse por las ramas*.

Con la experimentación que se permitía dentro del grupo, es gracias a *Poesía en Voz Alta* que Elena Garro encuentra un nicho en el cual explotar su talento como escritora y dramaturga. Hasta ese entonces, Elena Garro era una dramaturga desconocida. *Poesía en Voz*

Alta le da un espacio y se representan sus obras; recibió la siguiente crítica hecha por Luis Vincent: “Una escritora que tiene algo que decir, tanto que decir, y que sabe cómo decirlo de la forma que ninguno de nuestros ‘genios’ lo hace” (Unger, 2006, pp. 98- 101). A Garro le fue muy bien con los críticos tanto teatrales como literarios, su talento y su manejo de los simbolismos, juegos y refranes del México mágico que intentaba llevar a escena, dejó boquiabierto a más de uno. De igual manera, hay críticos que festejaron el talento de la pluma de Garro como Luis G. Basurto:

En este pequeño mundo nuestro donde con frecuencia los valores literarios son tan ignorados —cuando no abiertamente despreciados— especialmente en el teatro, como si esta no fuera la expresión literaria más elevada; en esta confusión de valores donde los audaces y los irresponsables se autonombra “genios”, menospreciando la forma literaria —porque son incapaces de cultivarla realmente— y una cualidad poética que su propia creatividad nunca alcanza, uno debería regocijarse de tener en nuestro medio una poeta dramática como Elena Garro. (Unger, 2006, p. 99)

Elena Garro se reconoce a sí misma más como una autora teatral que novelista; en una entrevista con Carmen Alardín en 1987, expresa que ella “ve el teatro como un lugar para poder hacer maravillas y soñar, dejarse llevar por la imaginación y llevar a los personajes a hablar con poesía” (Alardín, 1987, p. 210).

Gracias a *Poesía en Voz Alta* Elena Garro tuvo la oportunidad de exponer su obra dramática: un partaguas en la dramaturgia nacional, que de igual manera sirvió como inspiración para los subsecuentes dramaturgos contemporáneos. La agrupación y sus miembros dan un paso adelante al darle voz a una naciente generación de dramaturgas, y con ello dar cabida al talento femenino a pesar de las dificultades que supuso en plena mitad del siglo XX.

El quinto programa de *Poesía en Voz Alta* se presentó tres años seguidos, esto debido a la tensión que existía en la política nacional, así como a la falta de recurso; la universidad nacional decidió quitarle el dinero a la agrupación como consecuencia a las controversiales ideas de Paz, de tal manera que Arreola consigue el patrocinio de una institución religiosa por lo que se monta en escena *Asesinato en la Catedral*, un auto sacramental de T.S. Eliot. La primera temporada en 1957 se estrena en los jardines de la Universidad Iberoamericana. En los años 1958 y 1959 respectivamente, la obra se reestrena en distintos espacios. De igual manera Elena Garro logra conseguir dos lecturas dramatizadas independientes de sus obras *Ventura Allende* y *El encanto, tendajón mixto*. Este programa fue el último de Paz a la cabeza, lo que significó para algunos críticos de teatro el final de dicha agrupación.

Poesía en Voz Alta, considerado por algunos el primer grupo experimental en México debido a su preocupación tanto por la puesta en escena como por las formas dramáticas, puso a México en contacto con las tendencias de vanguardia más recientes del mundo, especialmente las francesas; realizó -para citar a Paz- algunos “descubrimientos” (Elena Garro) y “redescubrimientos” (Quevedo), y popularizó a los clásicos griegos en la escena mexicana. (Unger, 2006, p. 180)

Se intentó dar un último respiro a este movimiento y en 1959 se estrenan el sexto, séptimo y octavo programa. El sexto se estrena en el Teatro Fábregas para posteriormente alternar funciones en el Teatro Orientación, la obra fue *Las criadas* de Jean Genet, el séptimo estrena a *Electra* de Sófocles con tan solo un par de funciones, debido a que hasta ese momento era la producción más costosa de la agrupación. El octavo programa se trató sobre el cuarto centenario de Lope de Vega por lo que se escenifica *La moza del cántaro*.

Poesía en Voz Alta fue un parteaguas para el teatro de vanguardia nacional, favoreció otros modos de hacer teatro, aunque no siempre se pudo por la regulación que existía por parte de las instituciones, así como del ambiente conservador del país, se puede dilucidar cómo dicho movimiento fue importante para lo que vendría en las décadas posteriores y cómo su modo de entender la teatralidad inspiró a nuevas generaciones de dramaturgos y actores.

1.3 La dramaturgia femenina en México

1.3.1 Inicios de la dramaturgia femenina en México

El estudio de las dramaturgas mexicanas durante décadas ha representado un conflicto y se ha postergado en los conocedores de la escena, como para los estudiosos de las letras en México; hay muy poco sobre ellas, sus textos no se difunden e incluso no hay una recopilación certera y confiable de sus representaciones o de los manuscritos, lo que hace pensar en la preferencia de los críticos, del sistema y de las propias escuelas de teatro y de literatura por los textos escritos por hombres mexicanos. Bastaba con solo ver las marquesinas de su tiempo, donde las dramaturgas no han figurado como se debería, no se les ha agradecido sus aportes a las letras y al teatro, incluso están relegadas al olvido de la historia y de su aprendizaje en las escuelas de teatro y literatura en México.

Kandance Kane Holladay (2011) advierte dos desequilibrios con respecto a la dramaturgia femenina en México; la primera, es que tanto en los compendios de obras dramáticas en México como en Latinoamérica y España, no se las contemple de acuerdo con sus aportes, ya sea por estilo, por importancia o por pertenecer a un grupo o en ciertos casos

“se les sitúe a todas juntas, como si conformaran un verdadero *ghetto*” (Holladay, 2011, p. 46). El segundo desequilibrio, según Kane Holladay, viene de los críticos que solo toman en cuenta las obras tanto escenificadas como publicadas, y que por desgracia algunas autoras, a sabiendas de la negativa de muchas instituciones a dar a conocer su trabajo, no se atrevieron a publicar los manuscritos que en ciertos casos se encuentran perdidos hasta hoy; para las obras que lograron ser llevadas a escena, no hay — en algunos casos— registros por la poca difusión de estas.

También se ha dejado de lado la importancia que han tenido las dramaturgas mexicanas y sus obras en los movimientos de las mujeres de sus respectivos tiempos; en las primeras décadas del siglo XX el teatro estuvo inmerso en la búsqueda de la identidad nacional, pero no solo se buscó lo que significaba ser mexicano, de igual manera se indagó lo mismo, pero por parte del sexo femenino: encontrar su identidad y a ellas mismas en otro lugar distinto al que la sociedad les imponía en el hogar.

Las primeras dramaturgas de los años veinte, treinta y cuarenta marcaron la pauta para lo que sus posteriores colegas en la segunda mitad del siglo XX harían en el teatro y en la sociedad mexicana. Lo dice Olga Martha Peña Doria: “Las mujeres de los años veinte y treinta se les considera las iniciadoras del cambio en la dramaturgia femenina mexicana” (Peña Doria, 2011, p. 17). Las mujeres, tanto en México como en Latinoamérica, comenzaron a ejercer en las letras como una manera subversiva al orden patriarcal establecido, porque era usual que el ejercicio de las letras fuera hecho por hombres y que la mujer solo estuviera relegada a escribir sobre temas que le correspondían como lo era “la familia y la religión” (Peña Doria, 2011, p. 19).

En los años veinte y treinta había ya un nuevo panorama para la mujer, y las dramaturgas trataron de poner en la mesa la importancia de este nuevo papel en la sociedad y no sólo el de ama de casa, esposa y madre: “La valentía de las escritoras radicó en utilizar temas que estaban vedados para el teatro tradicional y que eran silenciados por el ambiente social con la creencia patriarcal de que ponían en riesgo la estabilidad del hogar mexicano” (Peña Doria, 2011, p. 23).

El discurso hegemónico patriarcal imperante de mitad del siglo XX dominó los discursos y, con ello, lo que podía ser publicado y representado. Hay que dar crédito a estas mujeres que, a pesar del dominio de los discursos, llevaron a escena la mayoría de sus obras teatrales, muchas veces en contra de la institución. Otras teniendo que ceder bajo las

presiones de la misma. Hay que hablar claramente del poder que el discurso tiene en el arte, particularmente en el teatro y la dramaturgia, ya que estos tienen gran injerencia en el quehacer tanto literario como escénico; en el discurso se basan las tramas, los diálogos de los personajes, los temas y los universos presentados al lector-espectador. Dentro de estos discursos literarios en el teatro, existen las “prohibiciones” y la “exclusión”¹⁵ de ciertos modos y formas de presentar temas de interés para la sociedad y en este caso, para las mujeres mexicanas; quien domina los discursos, tiene poder sobre lo que el lector o el público debe de interpretar de lo presentado, al respecto Jean Franco refiere: “es peligrosísimo poner el poder en las manos de un solo sexo y concederle el monopolio de la interpretación” (Franco, 2014, p. 81), esto debido a que, poner el poder sea cual fuere —en este caso de los discursos dramáticos y literarios— en manos de un solo grupo puede ser dañino ya que, quien es dueño de los discursos, se vuelve dueño de las ideas, y quien está en posesión de esas ideas, puede imponerlas a otro sector, más ignorante, sometido o indiferente. Las mujeres de México en esa época no tenían poder social, no era prioridad del estado la educación para ellas y ni hablar de poder político, lo cierto es que se vivía una inequidad de género abismal, por lo que estas mujeres proyectaron su voz y su identidad en las letras y en el arte; en este último, encuentran la manera de revelarse ante el poder que, queriendo o no las dominaba. No todo fue fácil, porque mientras alguien intenta emanciparse de ese poder o de la institución, siempre se le querrá regresar a él. Según Jean Franco “el conocimiento resultaba legítimo, si se recibía el bautizo de la institución” (Franco, 2014, p. 82); Franco hace una analogía de la siguiente manera:

Madre= Autor o Autora

Hijo= Obra literaria

Padre= Institución

En un mundo dominado por hombres —en principios del siglo XX—, la imagen del padre y el apellido, o en este caso el visto bueno de la institución que sustenta el poder, legitiman y hacen dignos tanto a la madre entendida como el autor o autora, como al hijo que es la obra literaria. Tenemos como ejemplo un fragmento de Guillermo Schmidhuber en su libro *Dramaturgia Mexicana: fundación y herencia*¹⁶, donde compara a Elena Garro con Rodolfo

¹⁵ En la obra de Michel Foucault *La orden del discurso*, se habla de los procedimientos de “prohibición” y “exclusión” en el discurso en pos de un principio de separación con el fin de quitarle valor para adueñarse de su poder (Foucault, 2005, pp. 14-18).

¹⁶ Las siguientes referencias a Guillermo Schmidhuber son sacadas del libro digital *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/>] Consulta: 15- 07- 2021.

Usigli; Schmidhuber no habla directamente de la obra de Garro, no la ensalza por lo que es por sí misma, intenta fundamentar su dramaturgia con un modo dramático preexistente, escrito por un hombre para legitimar el discurso de Garro comparando la estética propia de la escritora con la de Rodolfo Usigli, más específicamente compara *Felipe Ángeles* con el *Gesticulador*, sin tomar en cuenta que cada uno se rige por estilísticas y modos de hacer distintos: “Por eso Felipe Ángeles pertenece al género trágico, bajo la concepción de tragedia que tenía Usigli”. ¿Por qué se tiene que buscar constantemente la legitimación de la escritura hecha por mujeres mediante un “padre” que diera apellido y dignidad a su obra? ¿La obra de las escritoras mexicanas no vale por sí misma? ¿Las escritoras no podían tener un discurso original?

En el mismo libro, Schmidhuber habla sobre teatro feminista, pero no tocado, escrito o dirigido por mujeres; en el pequeño párrafo llamado “Dramaturgia de mujeres” introduce a Carballido y sus obras *Orinoco* y *Rosa de dos aromas* como “teatro feminista”¹⁷. Este capítulo tendría por lógica que estar orientado a describir y hablar sobre la escritura de mujeres, teniendo en cuenta que en la generación de dramaturgas de 1954 había grandes como Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Maruxa Villalba y la propia Garro.

Otro ejemplo es el de Luisa Josefina Hernández, quien fue catedrática de la UNAM, en 1951, premiada por Bellas Artes gracias a su obra *Aguardiente de Caña*; sobre ella Carballido dice lo siguiente:

Una mujer aparecía, situándose de igual a igual con los autores varones. Se rompía esa división con las autoras femeninas que había sido fomentada por comedias como las de Catalina D’Erzell y Julia Guzmán, entre otras, especializadas en enfoques domésticos y en el mundo de la mujer. La nueva autora presentaba a sus hombres y sus mujeres como seres humanos dentro de la misma circunstancia y si había de ocuparse, más de una vez en su carrera, de la situación de la mujer en la sociedad, no lo haría con más “femineidad” que Ibsen. (Garrido, 2011, p. 98)

Carballido refiere que Luisa Josefina, entre otras dramaturgas, se especializa en “enfoques domésticos”, ¿acaso la escena, el teatro y la literatura no hablan sobre problemas humanos? ¿Por qué solo las problemáticas “domesticas” son temas de mujeres?, aquí se ve un ejemplo de cómo la mujer solo podía hablar y escribir de lo que tradicionalmente le correspondía, relegando las problemáticas femeninas a un solo lugar: el hogar y la familia. ¿Qué no existe

¹⁷ Comillas escritas por la autora del presente trabajo.

la Luisa Josefina de la *Calle de la Gran ocasión*? En ella se retratan realidades mexicanas de todos los sexos, edades y estratos socioculturales.

Al principio de este nuevo movimiento las dramaturgas no buscaban romper parámetros ni reglas, ya que se mostraba en el teatro a la mujer como los cánones de la época determinaban; es decir, una mujer de bien y con la honra y el buen nombre intachable. Sin embargo, se comienzan a escribir obras cuya protagonista era la mujer de provincia mexicana, sus conflictos internos, sus creencias y sus pensamientos; algo que hasta ese entonces no tenía ninguna importancia para la sociedad, ya que la mujer carecía de voz en todos los contextos. El teatro y las dramaturgas, por otro lado, buscaban algo distinto, teatro hecho por y para las mujeres, estas escritoras, al menos en este país (México), han sufrido una gran desestimación desde la época donde escribieron hasta la actualidad, esto porque no entran en “el paradigma del hombre blanco cristiano cualquier macho- adulto habitante de las ciudades- americano o europeo de hoy” (Deleuze, 2020: 33). Gilles Deleuze en *Un manifiesto menos* habla sobre el teatro de las “minorías”¹⁸ y de cómo este debe hablar para ellas. Las mujeres latinoamericanas y en particular las mexicanas, comenzaban a hablar para las minorías a pesar de algunas prohibiciones y trabas que impusieron los discursos institucionalizados. El teatro en México estaba repleto de un discurso nacionalista, donde la única tarea de la mujer era educar a los nuevos hijos de la nación, no había la necesidad de estudiar y cultivarse para sí. Era necesario alejarse de los discursos hegemónicos, de dar la pauta hacia una rebelión femenina o mejor dicho feminista; es cierto que muchas de las dramaturgas que comenzaron esta revolución en las artes y en las letras, no se consideraban a ellas mismas feministas, ni siquiera consideraban su escritura como tal y para esto hay que tener en cuenta lo siguiente:

Escritura Feminista: Conciencia feminista con una postura ideológica que condiciona el ser de un texto.

Escritura Femenina: Rasgos que caracterizan la “feminidad” dentro de nuestra sociedad (estereotipos)

Escritura de mujeres: No siguen ningún parámetro anterior, siguen sólo parámetros literarios. (Jansen, 2018, pp. 13- 14)

Con la información anterior, se podría decir que las dramaturgas al inicio de siglo hacen escritura de mujeres, después de cierto tiempo se les interpreta como feminista a *posteriori*

¹⁸ Gilles Deleuze en *Un manifiesto menos* refiere que la “minoría designa un estado de cosas, es decir, la situación de un grupo que, cualquiera que sea su número, está excluido de la mayoría, o bien incluido, pero como una fracción subordinada respecto a un patrón de medida que hace la ley y fija de la mayoría” (2020: 36)

por el gran poder y carga ideológica que se revela en sus textos, aunque ninguna de las escritoras lo admitiera en su momento, sin embargo, por la importancia de su quehacer, lo fue: “de cierto modo ser mujer intelectual en Latinoamérica y no ser feminista sería una contradicción. Por consecuencia, el teatro escrito por mujeres se anuncia como un teatro por la dignidad para darle voz a quienes normalmente no la tienen” (Jansen, 2018, p. 16).

Las dramaturgas no solo se dedicaron a darle voz a la mujer- ciudadina- burguesa de la capital mexicana, también hablaron sobre otras minorías, como las mujeres de provincia, la gente indígena, los campesinos y los niños, a quienes las instituciones no tomaban en cuenta.

Posteriormente, al inicio de los primeros textos femeninos, vino un nuevo grupo de escritoras que comenzaría a mostrar la naturaleza adyacente de toda mujer, pero que por miedo al repudio social no se podía mostrar abiertamente y que el teatro ayudó a explorar. Las dramaturgas sabían que se encontraban ante un grupo de mujeres que era parcial o totalmente analfabeta y que en consecuencia estaba cautiva e indefensa ante las ideologías impuestas por el hombre, pero tenía una ventaja. Con la prosperidad económica y cultural que estaba sucediendo en México, más gente acudía al teatro, incluyendo las mujeres que cada vez asistían más asiduamente a él, prestaban oído y cabeza a lo que sus congéneres buscaban comunicarles.

Por primera vez estas dramaturgas comenzaron a escribir sobre temas que en esos tiempos eran considerados prohibidos; se habla de divorcio, de hijos, de emancipación y sobre todo de libertad. Libertad para elegir sus caminos, aunque con consecuencias; por primera vez se escribía sobre las situaciones cotidianas que las mujeres mexicanas padecían, las protagonistas de dichas obras dramáticas se levantaban en contra del concepto de “la sacrificada mujer mexicana” (Peña Doria, 2011, p. 25) y se ponía en contraposición, mujeres determinadas a la libertad, a concebir una capacidad de decidir por ellas mismas y por su porvenir.

De cierta manera, las primeras dramaturgas escribían desde sí mismas, sobre aquellas dolencias y carencias que acarreaban debido a su contexto; lograban visualizar también cómo vivía la mujer mexicana desde la posición de privilegio que ellas sustentaban, puesto que pertenecían a círculos exclusivos de intelectuales, además de tener la oportunidad de escribir sus posiciones e ideales y así impregnar a la sociedad con ellas.

Por todo lo anterior, se devienen también luchas sociales, mujeres que están dispuestas a dar a conocer sus ideas desde diferentes perspectivas, una de ellas en la política.

Las dramaturgas mexicanas se tomaron muy en serio este tipo de lucha social y no lo dejaron solo en las letras y en el teatro, también se vieron inmersas en ciertos círculos de poder que les ayudaría con su hacer.

1.3.2 La aportación de las dramaturgas femeninas en el contexto político y social mexicano.

Muchas de las dramaturgas mexicanas no solo contribuyeron a las letras latinoamericanas, también hicieron aportes tanto artísticos como políticos. Muchas de ellas llegando a destacar por su tarea dentro de las instituciones a las que pertenecieron, dando a la mujer mexicana un lugar importante en la tarea académica del país. Poco se ha resaltado la participación femenina en los contextos socioculturales de México, esto debido a que la historia la escriben los hombres y siempre ha preponderado la historia que ellos han escrito y que se considera como oficial.

Comedia Mexicana fue un grupo que se funda en los años veinte del siglo XX y que tuvo como protagonistas a muchas mujeres mexicanas. En las letras es en donde las mujeres encuentran un nicho para hacerse escuchar, es en esta agrupación que las primeras dramaturgas comienzan a dar frutos ideológicos. Si bien al principio se escribe sobre realidades del día a día, se fue dando lugar a discursos que iban en pos de la reflexión de la mujer a su posición social, aun no se podía hablar de emancipación, puesto que para ello era necesaria la libertad cultural y económica, además de que ya no se viera más a la mujer mexicana como ciudadano de segunda categoría. *Comedia Mexicana* dio un espacio a la dramaturgia escrita por mujeres, les dio un nicho ideológico, así como la oportunidad de demostrar su talento y cultura; se habla de mujeres que a lo largo de la historia de la literatura mexicana poco se nombran, poco se sabe de ellas y de su quehacer para el arte y la cultura en México. Las dramaturgas que estuvieron en la ya mencionada agrupación fueron: Teresa Farías de Issasi con la obra *Religión de Amor*, Catalina D'Erzell con sus obras *Cumbres de nieve*, *¡Esos Hombres!*, *La razón de la culpa* —obra que sería premiada en 1927 por el concurso Villanueva— y *Lo que solo el hombre puede sufrir*. Amalia de Castillo Ledón con la obra *Cuando las hojas caen*, Concepción Sada que estrena *El tercer personaje*, *Como yo te soñaba* y *Un mundo para mí* y por último María Luisa Ocampo con *Cosas de la vida*, *El corrido de San Juan Saavedra*, *La casa en ruinas* y *Una vida de mujer*. Las protagonistas de

las obras de estas dramaturgas, por lo general se convierten en personajes complejos que están determinadas a luchar por su libertad y por ellas; en las obras teatrales se habla sobre el patriarcado y ejercicio del poder de los hombres sobre ellas. Estas dramaturgas y las que siguieron, logran consolidar un teatro al que se le ha llamado “Mexicanista”, dicha forma de hacer teatro tenía tres características importantes: tenía influencia española, se combinaba con las nuevas corrientes vanguardistas y “el deseo de llevar a escena la riqueza mexicana de sus tradiciones, danzas y cantos” (Peña Doria, 2011, p. 18).

El trabajo de las dramaturgas en los años veinte fue bastante criticado, en primer lugar porque estas mujeres hablaban de temas que hasta ese entonces no iban con “las buenas costumbres”, y la otra, es que ponen en sus obras protagonistas que reflexionan su independencia en todos los niveles, además de “romper la protección del hogar para encontrar su identidad” (Peña Doria, 2011, p. 50) había que llegar a la base de las problemáticas que afligían a la mujer mexicana para que no solo se cambiara en apariencia, también intentar cambiar la idiosincrasia. Catalina D’Erzell fue la más criticada al respecto de sus obras de teatro, intentó retratar mujeres seguras, profesionistas e intentando conseguir la independencia social y económica, D’Erzell fue la que más defendió su dramaturgia y su teatro, los críticos de la época opinaban que, “hablaba mal de los hombres” se tachaba a las dramaturgas de “mujeres amargadas y enemigas del hombre” (Peña Doria, 2011, p. 50). Al respecto, Catalina en una entrevista defiende su punto de vista diciendo lo siguiente:

Se dice que hablo mal de los hombres, que en mis obras los vapuleo y los denigro. ¿Por qué...? ¿Acaso en mis obras no les doy siempre el papel de triunfadores? ¿Y ser triunfador no es ser grande y fuerte? La vida los tiene consagrados como reyes y señores. Pues bien, así los dejo, señores, amos y reyes. No importa que sean también verdugos; un hombre que se resigna, se acobarda y llora no me parece un hombre. Por lo tanto, denigrarlos sería hacerlos víctimas, porque ya no estarían en su papel. Para ser víctima hay que llorar, que desalentarse, que acobardarse y para los hombres no se han hecho la cobardía ni las lágrimas. (Peña Doria, 2011, p. 51)

Ya estaba preestablecido un pensamiento sobre lo que era la feminidad por parte del patriarcado en esa época, las primeras dramaturgas alegaron en contra de los roles de género perpetuados por parte de los opresores que venían a ser los hombres, en este caso los padres, hermanos, profesores, esposos y posteriormente los hijos. A través de los textos de estas mujeres, se tiene una noción a grandes rasgos de lo que sentían y de lo que querían hablar, hay una historia contada por las mujeres y para las mujeres.

En 1928 se oficializa ante notario el grupo de *Comedia Mexicana* teniendo como directivas a Amalia de Castillo Ledón como presidenta y María Luisa Ocampo como secretaria, esta última financia la tercera temporada, esto ya da una pauta muy importante: tener dos mujeres que representaban a una agrupación.

En los años veinte del siglo XX las dramaturgas además de escribir obras teatrales, tuvieron un rol importante en el cambio de la situación de la mujer en México, destacando a varias de ellas como Amalia de Castillo Ledón, quien además de participar en la anterior agrupación como dramaturga, también fue “la mujer con mayor poder político y visibilidad política a mediados del siglo XX” (Cano, 2017, p. 40), abriéndose paso por la política mexicana, logrando ocupar cargos gubernamentales y diplomáticos que le permitieron impulsar los derechos de las mujeres. Catillo Ledón destacó en este mundo en una época donde este ámbito era enteramente masculino y hostil para las féminas, haciéndose de amistades importantes como los presidentes Lázaro Cárdenas y Adolfo Ruiz Cortines, permitiéndose así luchar por el sufragio femenino lo que en palabras de ella les daría un “Sitio de dignidad social para las mujeres” (Cano, 2017, p. 43). Amalia era feminista, aunque tenía una visión del feminismo muy apropiado para su época, que no necesariamente entra en los estándares ideológicos actuales, “en su opinión el feminismo moderno, de la primera y segunda posguerra, era compatible con la feminidad y no significaba una masculinización de las mujeres: eso era cosa del pasado que había quedado en el pasado” (Cano, 2017, p. 44); Amalia de Castillo Ledón habla de un “feminismo femenino” (Cano, 2017, p. 44) que incluso existe hasta el día de hoy, donde si bien la mujer adquiriría derechos no se buscaba la paridad al hombre, no se le desligaba de sus tareas como ama de casa, un pensamiento bastante nuevo para la época.

Amalia promovió reformas bajo el nombre de “feminismo de estado” (Cano, 2017 p.p. 39- 49) que incluían: el sufragio universal de las mujeres mexicanas, solicitar a los partidos políticos al menos la participación de una mujer entre sus filas, así como permitir que al menos tres mujeres obtuvieran cargos importantes en los gabinetes de salubridad y educación de los gobiernos en turno. De las reformas anteriormente mencionadas solo una vería la luz, la del sufragio femenino, es así como el 12 de febrero de 1947 se publica en el Diario Oficial de la Federación el decreto de adición al artículo 115 permitiendo a la mujer mexicana votar y ser votada, aunque sólo en elecciones municipales; fue hasta 1955 cuando las mujeres pudieron votar por primera vez en unas elecciones federales.

También fundó dos organizaciones lideradas por ella como lo fue el *Ateneo Mexicano de Mujeres* y la *Alianza de Mujeres en México*; como diplomática representaría a México en la comisión Inter americana de mujeres, además de su trabajo como dramaturga, escritora e intelectual.

Otra mujer que de igual manera es considerada una de las primeras mujeres en obtener influencia, no tanto política como Amalia de Castillo Ledón, pero sí en los círculos de intelectuales en el país fue Antonieta Rivas Mercado.

Antonieta Rivas Mercado es mejor conocida como la mecenas de muchos intelectuales del México de los años veinte, así como de músicos, participar activamente en un cambio cultural y educativo en pro de las mujeres, y de apoyar la elección a la presidencia de José Vasconcelos como candidato. Rivas Mercado hereda la fortuna de su padre, Antonio Rivas Mercado quien fuera el arquitecto encargado de realizar el Ángel de la Independencia, que aún luce majestuoso en la Avenida Reforma; gracias a esa cuantiosa herencia, Antonieta se vuelve patrocinadora del grupo de los *Contemporáneos*, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rodolfo Usigli. La ayuda no solo fue económica, gracias a que vivió en Francia de 1923 a 1927 buscó crear un teatro experimental como el existente en aquel país. Era una mujer que proponía, que era capaz de hablar con estos personajes como sus iguales, que tenía metida en la cabeza la idea de traer tradiciones nuevas y, sobre todo, representar obras de teatro acorde a lo que sucedía en su época; defendía la apertura de la literatura mexicana al mundo e iba en contra de la institucionalización de lo “mexicano” para abrirlo a nuevos panoramas. Es así que se funda el *Teatro Ulises*.

Antonieta apoyó a la creación de la *Sinfónica Nacional* y mostró gran entusiasmo por pintores como Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. Por último, fue una mujer que se inmiscuyó en los asuntos políticos del país cuando eran pocas las mujeres que lo hacían. Fue mano derecha de José Vasconcelos, admiraba su trabajo y tenía la ferviente convicción de que la mujer merecía una transformación, evolución y reivindicación en todos los ámbitos de la sociedad, creía que la mujer merecía ser depositaria de una educación buena y de calidad a la par de la de los hombres; Antonieta Rivas Mercado fue culta, inteligente, educada y con grandes sueños de convertirse en escritora.

Antonieta fue olvidada muchos años por la historia mexicana, tal vez pudo ser por el apoyo incondicional a la campaña de Vasconcelos y su arrobo a gritar a los cuatro vientos

los problemas de la política interna del país, al hablar sin tapujos de un fraude electoral, logrando enemistades en la presidencia en turno, haciendo del autoexilio una opción.

A Rivas Mercado se le conoce más por quien fue su padre, así como por el sonado romance que mantuvo con Vasconcelos, pero su talento y su trabajo para con el auge cultural de México ha sido ignorado. Muchas figuras en la posición de ella fueron desdeñadas por la historia y por el arte por el simple hecho de ser mujeres.

La poca mención de estas y muchas mujeres en los libros de texto, así como el ignorarlas en los círculos literarios y artísticos se debe a que, como con muchas mujeres del siglo XX, su talento y sus logros se vieran eclipsados por las parejas sentimentales con quienes estuvieron en esos momentos. Jean Franco menciona en su libro *Las conspiradoras* que Antonieta Rivas Mercado, Frida Khalo y la misma Elena Garro “trataron de vivir a la sombra de hombre poderosos” (Franco, 2014, p. 167), lo anterior con la finalidad de encontrar “una identidad femenina” (Franco, 2014, p. 167), entrar en la narrativa de los “héroes” de la cultura en México, con el fin de usar sus influencias y encontrar la nueva narrativa femenina, una lenta, pero eficiente emancipación de las ideas del hombre, del patriarcado, pero usándolo para constatar la validación de su talento. Básicamente lo que tendrían que hacer primero era pensar como hombres para posteriormente buscar esa identidad femenina faltante en la representación de lo mexicano y de la mexicanidad, porque cabe resaltar que en los primeros cincuenta años del siglo XX estos eran los problemas con los que las mujeres talentosas se encontraban en su día a día: la no validación de su intelecto simplemente por estar bajo las decisiones de los hombres.

1.4 El teatro de Elena Garro en el siglo XXI

Te dije varias ocasiones que no era mi vocación ser escritora. Mi vocación era el teatro.

Elena Garro¹⁹

1.4.1 Elena Garro y su teatro

Elena Garro fue una dramaturga, novelista, guionista y periodista mexicana nacida en el estado de Puebla en 1916. Ha sido nombrada por varios escritores y críticos literarios como

¹⁹ En *Protagonistas de la literatura mexicana*, de Emanuel Carballo, 2004.

“la dramaturga mexicana más importante del siglo XX” (Schmidhuber & Garro, 2016), así mismo, es una de las grandes mentes de la literatura mexicana por su poética y estética.

Su caso es interesante, ya que escritores de la talla de Borges la consideran como una de las mejores escritoras de teatro, Emmanuel Carballo como una de las “grandes” entre los escritores mexicanos, Carlos Monsivais como una de las mejores novelistas mexicanas, Silvia Molina como la mejor escritora mexicana del siglo XX, Gabriela De Beer “one of Mexico’s seminal writers”, y Jorge Ayala Blanco la más importante escritora de la literatura mexicana posrulfiana. El mismo Octavio Paz asegura que *Los recuerdos del porvenir* es una de las creaciones más perfectas de la literatura hispanoamericana contemporánea. (Perea- Fox, 2006)

Sin embargo, es apenas al comienzo del siglo XXI que tanto su obra como su figura han salido de las sombras, de un exilio que no solo se quedó en lo literario, ya que tuvo que salir del país por más de treinta años; un exilio hacia su persona y su obra. Mucho se habla sobre la vida de Elena Garro, pero más allá del mito, en el que posteriormente se convertiría, existen sus aportes a la literatura mexicana, latinoamericana y universal.

Si bien Elena Garro se ubica a ella misma como un ente teatral, su historia como escritora comienza con el periodismo, una situación que muchos años después le traería problemas, ya que se crearía una leyenda negra alrededor de su persona²⁰ y a la cual se debe que mucha de su obra se haya perdido, no haya sido terminada o incluso que no haya tenido el reconocimiento debido en su época y para el público al que Garro le escribió. Al ser una voz subversiva en un tiempo de caos político en el país, la desacreditación de su persona venía de todos los lugares y por parte de diversas personas; 1968 no fue en definitiva un buen año para Elena Garro, puesto que siempre buscaba la justicia social, visibilizando la violencia hacia la mujer, además de su apoyo absoluto hacia las minorías como lo fue el campesinado mexicano y los indígenas, lo que provocó que Elena se encontrara con muchos enemigos.

²⁰ Después de la masacre perpetrada por las fuerzas del gobierno en Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, se le acusó, junto con [Carlos] Madrazo, de ser los principales instigadores del movimiento estudiantil, al que las autoridades calificaron de subversivo. Ante la represión y la cacería de brujas desatadas por el gobierno del entonces presidente de México, Gustavo Díaz Ordaz, huyó de México en 1972 acompañada por su hija Helena Paz. Madre e Hija vivieron veinte años asediadas, perseguidas y en la miseria en Nueva York (1972- 1974), Madrid (1974- 1981) y París (1981- 1993) (Rosas Lopátegui, 2008, pp. 48-49). Por la parte contraria, según Patricia Rosas Lopátegui “Sócrates Amado Campos Lemus uno de los líderes del movimiento estudiantil, quién señaló a Elena Garro y a Carlos Madrazo —entre otros funcionarios— de ser los principales instigadores del movimiento estudiantil” (Rosas Lopátegui, 2008, p. 48). Garro posteriormente da su versión al periódico *Excélsior* donde supuestamente proporcionó una lista de escritores y artistas involucrados en el complot contra el gobierno de Díaz Ordaz. Lo anterior le ganó el desprecio y enemistad del sector intelectual, por ello “el grupo de escritores y artistas la repudió” (Rosas Lopátegui, 2008, p. 51).

Después de la matanza en la plaza de las tres culturas en Tlatelolco comenzaría la cacería de Garro y su hija, lo que las llevaría a vivir en el exilio, y con ello a una pausa inmediata en la producción de su obra. No es claro si la poca difusión de su acervo se deba a que alrededor de ella giró un mito que la ubicaba como “enemiga” de la nación y de los ideales imperantes, o si simplemente, como fue costumbre para esa época, se trataba de callar a una mujer que hablaba de temas incómodos para los ideales ortodoxos de la academia y la política del país. Lo que lleva a cuestionar si en realidad existió una especie de conspiración en su contra o si simplemente se trata de teorías que nada tienen que ver con la realidad; lo que sí es real, es que la figura de Garro tiene que ser recuperada, ya que su obra es fundamental en las letras mexicanas, tiene todavía mucho qué decir desde la crítica, y porque debe ser reconocida por las nuevas generaciones, si es que su teatro y su figura son restablecidas y reconocidas. Garro nunca dejó de estar presente en ciertos círculos de las letras y teatro del país, su reconocimiento aun así fue poco “a pesar de su gran aporte literario y de fraguarse un camino en el mercado editorial desde un principio, la obra de Garro no ha sido estudiada en su totalidad” (Perea- Fox, 2006).

Garro comienza a escribir teatro en los años cincuenta del siglo XX, su acercamiento al arte teatral empieza en las tablas, se dedica primeramente a ser coreógrafa de distintas agrupaciones universitarias, para posteriormente actuar en papeles pequeños y después convertirse en dramaturga.

La carrera de Elena Garro como dramaturga es breve pero fructífera, David Olguín la describe como un “lustró de pasión creativa” (Olguín, 2011, p. 164), que abarca de 1954 a 1958 y que sin lugar a duda es un parteaguas importante en la dramaturgia del teatro mexicano, tanto por sus temáticas como por sus estructuras de vanguardia, y es ella misma quien vislumbra esa inspiración poética de los grandes escritores españoles:

Me proclamo discípula, mala, pero discípula, de los escritores españoles. No solo de los autores de teatro, sino de los prosistas, desde los clásicos hasta Valle- Inclán, Gómez de la Serna, etc., que me han enseñado el disparate, ya que no he podido alcanzar su imaginación y fantasía. [...] Para mi vergüenza, no leo nunca a los autores modernos de vanguardia; me parecen ramplones y faltos de imaginación, comparados con los incomparables y eternos vanguardistas españoles. Un baño diario en su inagotable fantasía es lo que deseo a todos aquellos que quieran permanecer siempre jóvenes. (Garro, 2016, p. XLIV)

Su escritura es comparable a lo esperpéntico de Valle- Inclán por su manera de deformar la realidad, aunque la realidad alternativa que maneja Garro no se enfoque enteramente hacia

lo grotesco; por otra parte, también su teatro es comparable a García Lorca en cuanto al manejo de lo simbólico y lo poético como una forma de escapar de la homogeneidad del realismo y la literalidad mediante una escritura dotada de elementos poéticos y simbólicos y con estos “salta de la lógica al absurdo” (Carballo, 2003, p. 487).

Garro tenía una “forma heterodoxa de entender el teatro para su tiempo” (Olguín, 2011, p. 164), así como una visión única y original, lo cual la lleva a ser una de las dramaturgas que más se arriesgó en la escena teatral de los años cincuenta en México; aunque hubo otras igual de talentosas que también incurrieron en ese nuevo teatro de mujeres, Elena sobresalía en la manera de escribir; algunas otras lo hicieron desde sus trincheras, como Rosario Castellanos y sus temáticas en el *Eterno femenino* o Luisa Josefina Hernández con su teoría dramática.

Elena Garro fue una mezcla nueva de distintos factores que hacen a su obra diferente y fresca para la época, un respirar en aguas fantásticas que no se veía con tanta frecuencia en las tablas, “traía consigo un teatro muy mexicano en su manera de abordar las situaciones y los temas, lo suficientemente realista para nutrir de fuerza y de drama sus conflictos, pero capaz de trascender la anécdota y disparar la acción hacia mundos ‘imaginarios y fantásticos’” (Olguín, 2011, p. 166), toma desde muy niña una “identidad mestiza” (Rosas Lopátegui, 2008, p. 7) y su hogar en Iguala, Guerrero ayuda a configurar la cosmogonía de sus obras, tomando como materia prima las tradiciones mexicanas y prehispánicas, cantos, frases, refranes y modos de vivir que iba aprendiendo de sus nanas y criados indígenas. De su padre José Antonio Garro y su tío Clemente Bonifacio Garro o *tío Boni*, aprende los clásicos: Eurípides, Sófocles, pasando por los españoles Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes y algunos de sus contemporáneos de los que ya se habló, cómo Ramón del Valle Inclán y Federico García Lorca; posteriormente en el viaje que hace con su esposo Octavio Paz y su hija Helena por París, Francia, así como por España de 1946 a 1952, es que se impregna de las vanguardias europeas y con esto logra una ruptura transcendental con el realismo, realiza su propio teatro y tiene materia de sobra para lograrlo. La cosmogonía indígena, así como la belleza de sus textos teatrales, devienen del amor que Garro le profesaba al teatro y de la necesidad que tenía de darle a la dramaturgia un sentido de dignidad, volverlo sagrado y transcendental. Si bien hay que recordar que el teatro primigeniamente es rito, es en el rito de la teatralidad que muchos encuentran su camino, y Garro parecía haberlo encontrado: “El teatro es en la única libertad que creo, es un espacio

abierto dentro de nosotros mismos, el único espacio libre que nos queda para soñar, pensar y crear” (Lopátegui, 2000: II). Garro convierte al teatro en poesía, comparándose con Lorca y la visión de él de “regresar el teatro a los poetas” (Gómez Torres, 1995: 29), quienes utilizan palabras, frases y juegos propios de sus naciones para resignificarlas y volverlas expresión poética.

1.4.2 Elena Garro entre la dramaturgia femenina y la dramaturgia feminista.

Como ya se ha dejado claro anteriormente, la escritura tanto femenina como la escritura feminista tienen diferencias; en la primera la característica principal son los temas que conciernen a lo femenino, mujeres que escriben desde la posición que ocupan en el mundo y más específicamente en sus sociedades. Por otro lado, en la escritura feminista existe una inclinación por hacer una declaración de origen social o político con respecto al reconocimiento de las capacidades y derechos de las mujeres ante una sociedad que es considerada patriarcal, con tendencia a favorecer el *status quo* que da preferencia a los hombres por sobre las mujeres. Dicho lo anterior, referente a la obra de Garro siempre surge la polémica: ¿es su escritura femenina o feminista? ¿Es una cuestión del contexto en el que sus obras son revisadas? ¿Existe un discurso social y político en pos de defender las posturas de las mujeres? La respuesta es más compleja de lo que pudiera parecer. Por principio, la escritura de Elena Garro no fue concebida con ideales feministas, en primer lugar porque la misma autora en más de una ocasión aclaró que no era feminista, no tenía una vocación incendiaria que invitara a la lectora a la emancipación del patriarcado, aunque tampoco se puede decir que las incitaba a la pasividad y al conformismo; la lucha que Elena Garro quiere plasmar en sus obras es la de la insurrección de las mujeres mediante la educación y la cultura, y no tanto con la huelga, la protesta activa o la lucha armada. Se podría decir entonces que Garro, desde la concepción de sus obras, representa de manera implícita el lugar que ocupaban las mujeres en la sociedad de su tiempo, los distintos sentimientos y emociones que les provocaba a las mujeres de sus obras esa posición irremediable, estoica, inamovible y que aún estaba lejos de cambiar heredada de madres a hijas. De esta manera se tiene a la obra garroista desde la concepción de la propia autora, como literatura femenina, que solo busca la libre exposición de las problemáticas que vivían las mujeres de su contexto.

Por otra parte, si se lee la obra de Elena Garro hoy en pleno siglo XXI —o incluso en el tiempo de su publicación— tiene otra perspectiva, la de una visión feminista. El porqué de

esta nueva lectura es simple. Si bien no tiene un contenido ideológico, sí hay una inclinación temática en cuanto a denunciar la condición de opresión que vivían las mujeres mexicanas de su tiempo; según Marie Galéra su obra podría ser considerada feminista no en términos estéticos, pero sí en términos temáticos (Galéra, 1998), muy a pesar de lo que la propia autora considere. Al respecto sobre este conflicto referente a la obra de Garro, Elena Poniatowska comenta: “Auténtica expositora de la psicología femenina, Elena Garro, al seducirnos, defiende a las mujeres del mundo, sin siquiera proponérselo” (Poniatowska, 2000, p. 80), lo cual respondería a las distintas lecturas de su obra, y como pudiera darse el caso de ver su literatura a partir de miras feministas.

Por un lado, la crítica considera a Garro como el portavoz de la lucha feminista, parten del postulado el cual uno de los papeles de la literatura puede ser el de denunciar el orden establecido (por hombres) que mantiene a la mujer sometida, confinada en el hogar y el quehacer doméstico, al considerarla como inferior, incapacitada para el acceso al saber y el poder. (Galéra, 1998)

Prueba de lo anterior lo tenemos en sus personajes femeninos y lo que estos denuncian. Los personajes femeninos de la obra de Garro constantemente se cuestionan su condición y estadía en el mundo, que está dominado por hombres, es entonces que se halla otra temática importante, la del poder masculino ejercido por encima de la mujer.

Ya se tiene la denuncia completa, Garro en sus obras de teatro constantemente va a encontrar estas dos fuerzas opuestas: el hombre o la visión masculina del mundo, que oprime, que encierra, que domina, que ejerce presión sobre la mujer y que no la deja ser en libertad, y la mujer que se vuelve víctima ante esta posición de sometimiento, control y tiranía. Sus personajes femeninos siempre son víctimas, no las coloca en la posición de heroínas, puesto que no salen de esa condición nunca, la única alternativa que utilizan contra el “macho” es la de la huida, ya sea metafórica, psicológica o física (la muerte).

Son muchos los autores que consideran que la obra de Elena Garro es autobiográfica, un espejo o calca de lo que fue su vida, ella siempre habló de lo que sufrió en su matrimonio, con sus colegas masculinos y cómo estos la consideraban menos por su condición de mujer, por lo que la autora en su obra denuncia una condición que sufrió y vivió de primera mano, pero poco importan los pormenores de su vida, lo verdaderamente importante es cómo la autora ha retratado a las mujeres en su universo y las alternativas que usan para erradicar sus dificultades.

La problemática esencial y que Garro no cesa de denunciar en toda su obra dramática es la de la violencia ejercida ya sea, hombre contra mujer, mujer —con ideas machistas o de índole racial— contra otra mujer.

El tema de la huida,²¹ está presente en toda su obra ya sea de índole dramática o narrativa. La autora propone una nueva forma de emancipación femenina la de la fantasía, la de la visión del sueño, así como la de la huida a mundos alternativos a la realidad tangible.

Las mujeres de Elena Garro están escritas para escapar, mediante la búsqueda de esas realidades alternas o mediante el suicidio y la muerte. Los personajes masculinos, o incluso algunos femeninos que están cargados de una ideología machista, no dejan opciones para las protagonistas, la sociedad misma a mitad del siglo XX no les daba a las mujeres muchas alternativas; la mujer en esos tiempos aún tenía problemas para acceder a una educación digna, propia y segura.

Es por ello que Garro las sublima, les propone una escapatoria y, de paso, obtiene una venganza metafórica contra el hombre, aunque estos no se den cuenta de ello. A las mujeres las dota con la capacidad del místico, del poeta y del artista, la de ver el mundo con otros ojos; Garro les proporciona a sus mujeres la imaginación, la romantización del mundo, la sensibilidad a la otredad, las puertas del paraíso perdido, la capacidad de regresar a la infancia, al contrario de sus verdugos.

La dramaturga va más allá de la sencilla denuncia y reivindicación, sugiriendo que la mujer no solo es diferente biológicamente sino también espiritualmente, en su manera de aprehender la realidad, y en su capacidad para recrearla en su ventaja, para adaptarse, pero también para encontrar un lugar en ella. (Galéra, 1998)

Los verdugos, que no siempre son hombres, no pueden ver esa realidad alterna, no les es permitido ese paraíso, esa visión; primeramente, porque una sociedad nacionalista, como lo fue la de mediados del siglo XX en México, dedicada en todos sus esfuerzos al apogeo económico, a la utilidad, a la productividad, que se enfoca en los bienes materiales mucho más que en los ideales, no se puede permitir perder el tiempo con cuestiones absurdas como la espiritualidad.

²¹ Marie Galéra lo llama “huida metafórica” refiriéndose a que todos sus personajes, ya sean hombres o mujeres, huyen de la realidad en la que viven como una manera de buscar otra que sea mejor para ellos (1998).

Los personajes garroistas son seres fuera de las doctrinas convencionales, fuera de la cultura impuesta y con una “voz autónoma”²², que escapan de la realidad común; a continuación se darán unos ejemplos de esto.

Titina en *Andarse por las ramas* utiliza un gis rojo para dibujar una puerta, su escapatoria, puesto que su esposo don Fernando solo piensa en términos de tiempo y practicidad; Titina, por el contrario, sabe que existe un mundo maravilloso que la aguarda y decide ir en su búsqueda:

Titina se levanta en silencio. Se dirige a los telones de fondo, saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casita con su chimenea y su humito. Luego dibuja la puerta, la abre y desaparece. Encima del muro surgen las ramas de un árbol y Titina, sentada en una de ellas. Mientras tanto don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía. (Garro, 2016, p. 36)

Titina decide salir de la realidad que le espera con su esposo, escapar por las ramas de un árbol y, mediante la imaginación, convertirse en distintas cosas, mirar desde otra perspectiva la vida, ser como la protagonista dice “una estrella fugaz lanzada, en un cohete” para “ver desde la asta bandera” (Garro, 2016, p. 39) el desfile del 16 de septiembre. Con palabras, que a primera vista podrían no tener sentido, pero que, cuando el lector- espectador analiza más profundamente, explican que el personaje quiere huir de su realidad aplastante y aburrida, a una con más aventuras y cargada de magia. Titina es una mujer atrapada en la vida marital, encadenada a la rutina de los días, encerrada en los quehaceres domésticos. Su único aliado y quien pudiera seguirle la corriente es su hijo Polito, con quien crea una relación de complicidad; tanto el niño como su madre —Titina y Polito—comprenden ese mundo imaginario, fantástico y mágico que pudiera existir si se proponen verlo. En la obra se denota la ensoñación infantil representada en la protagonista y su pequeño hijo.

Otro ejemplo de la utilización de la infancia como escape de la realidad a través de la imaginación y la fantasía es Cándido, el niño con quien platica Felipe Ramos en *El Rey Mago*. Felipe Ramos es un amante que por celos mató a Ignacio, el prometido apalabrado de Rosa, la mujer a la que Felipe amaba y admiraba. Felipe se encuentra en la cárcel; a diferencia de otros personajes, esta prisión sí es física; platica con las personas a través de los barrotes, Cándido es el único que lo mira como un Rey.

²² Según Patricia Rosas Lópeztegui, los personajes de la obra de Garro están impregnados de esa “voz autónoma” de la autora. (Rosas Lópeztegui, 2008)

Cándido, que tiene la inocencia de un niño puede ver un Rey, como podría ver un dragón o un superhéroe, decide que Felipe Ramos es un Rey Mago. El niño le da la oportunidad al presidiario de la escapatoria, de ser otra cosa más grande de lo que es ahora y este decide no verlo, no hacerle caso.

Felipe (Fijándose en el niño): ¿Qué me ve? ¿Tengo monos en la cara?

Cándido (que lo ha estado mirando fijamente): No, yo estaba mirando a un rey...

Felipe (Riéndose): ¿A un rey? ¿A ver, cuál de todos?, ¿al Rey de Copas?, ¿al Rey de Bastos?, ¿al Rey de Oros?, ¿al de Espadas o al de Corazones?

Cándido: No, al Rey Mago...

Felipe: ¿Al Rey Mago? Si son tres los reyes magos, muchacho: ¡Melchor, Gaspar y Baltasar! ¿A cuál de los tres estabas mirando?

Cándido: ¿De los tres nombres cual es el tuyo?

Felipe: ¿El mío? Felipe Ramos, por la gracia de Dios.

Cándido: Pues yo estaba mirando al Rey Mago Felipe Ramos. (Garro, 2016, pp. 23-24)

Cándido, como su nombre indica, con la inocencia e imaginación de niño, no ve a un reo, ve a un Rey Mago. El niño es capaz de ver en Felipe Ramos algo especial, lo convierte en Rey, pero el mismo Felipe está incrédulo, no es capaz de ver lo que tiene en su interior, no puede reconocer aquello distinto que el infante logra ver en él. Ramos se encuentra obnubilado por la obsesión que le causa Rosa, la mujer que ama y por la cual se encuentra en la cárcel.

Felipe Ramos sigue una vida sin propósito, solo ve pedazos de su amada que pasa por la plaza de vez en cuando. Cándido, por otra parte, era la metáfora de la libertad.

El protagonista decide no escuchar a su salvador y lo corre, para después arrepentirse y llegar al pleno conocimiento de que la oportunidad de salir ya no será posible, y todo a causa de no haber querido ver lo que se le ponía enfrente.

Entra Rosa. Se detiene al ver a Felipe gritando.

Rosa: ¿De que estas hablando Felipe?

Felipe: ¡Del Rey Mago Cándido Morales! ¡Ay, Rosa, por tu culpa, porque no te veía a ti, no lo quise ver a él! ¡Y se fue! ¡Y aquí me dejo encerrado! ¡Él era el único que podía sacarme de estas presiones!

Rosa: Pues lo iré a buscar. Ya sabes que yo por ti hago cualquier cosa.

Felipe: ¡A buscar! Si no sé dónde vive. ¡Se fue volando en su caballo de fuego! ¡Aquí, delante de mis propios ojos! (Garro, 2016, p. 34)

Felipe no responde al llamado y, después de darse cuenta del error, se arrepiente. Quien sí responde al llamado de lo místico hacia la huida es Anselmo Duque en la obra *El Encanto, tendajón mixto*. A los tres personajes de la obra: Juventino, Ramiro y Anselmo, se les aparece la mujer de cabellos negros, quien les ofrece el manantial y un oasis de descanso, sin

embargo, de los tres el único que es capaz de seguirle es Anselmo, quien al ser el más joven de los tres puede ver aquello que se les ofrece a manos llenas y que sin más no lo cuestiona, se deja inundar por aquella imagen mística.

Anselmo (adelantándose a la mujer): ¡Dices verdad! Yo sé que te bañas en ríos que jamás he visto, que te alimentas de algo que no es cualquier cosa, y que tus pies te trajeron aquí, para hacernos llevadera esta fatiga... Y también sé que mis ojos te han buscado desde que fueron mis ojos... (Garro, 2016, p. 60)

A diferencia de Felipe Ramos, cuando a Anselmo Duque se le presenta la llamada, este acepta y se dirige a otra realidad, que el lector-espectador sabe es mejor que la que actualmente está viviendo, puesto que cuando sus otros dos compañeros regresan un año después a buscarle, y con la oportunidad de regresar con ellos, él decide no tomar esa oportunidad. Las nuevas visiones que le ha dado la encantadora mujer de los cabellos negros son algo que decide ya no dejar. Entonces, de lo que se hablaba en párrafos anteriores acerca de cómo dota la autora a los personajes femeninos de visiones distintas y de rutas alternas a la realidad se ve esclarecida en esta obra. Como Eva a Adán, la mujer invita a los hombres a volverse partícipes de ese mundo que, por cuestiones de la realidad existente, se les ha negado.

Otros personajes femeninos de la obra de Garro, tales como Clara y Luisa, ven en la muerte la única huida posible a sus problemas. Clara en *La señora en su balcón* se siente oprimida, todos los hombres de su vida no le ofrecen más que ser lo que socialmente está aceptado, cumplir un rol de vida impuesto por otros y que ella se niega rotundamente a seguir. Clara desde niña ve el mundo de manera diferente, y el primer hombre en recordarle que no es así es el profesor, este le dice cómo es el mundo y cómo debería recorrerlo. Clara por otra parte ve una realidad distinta. Andrés, su primer amor, solo busca que ella esté en casa, que tengan hijos, busca la aprobación de su madre hacia Clara y quiere darle un anillo. Clara no quiere saber nada de ello, porque casarse con él significaría vivir en una prisión para siempre y ella quiere libertad: “No, Andrés, debemos correr como los ríos” (Garro, 2016, p. 88), le dice. Buscar la libertad es lo que hace a Clara un personaje excepcional, no está dispuesta a abandonarla ni por Andrés ni por Julio, su marido. La libertad tan entrañable le cuesta la vida, pero es un ejemplo de cómo a pesar del rol tradicional que le dicta lo que debe ser, ella se niega y está dispuesta a pagar el precio más alto si es necesario.

Clara de 50 años: ¿Qué voy a hacer? Iré al encuentro de Nínive y del infinito tiempo. Es cierto que ya he huido de todo. Ya solo me falta el gran salto para entrar a la ciudad plateada. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta,

traslúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles. Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma para alcanzarla. Eso debería haber hecho desde que supe que existía. Me hubiera evitado tantas lágrimas. Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria. (Garro, 2016, p. 93)

Clara, quien ha huido toda su vida, se da cuenta de que es inútil, la sociedad —hablando del contexto de la obra— siempre buscará regresar a la mujer a “su lugar”. Lo social es representado por el profesor, el amor por Andrés y la posición matrimonial por Julio. La huida se va volviendo más complicada, y para lograr ser en libertad decide quitarse la vida, para ir en la búsqueda de aquello que la hace feliz en otra realidad, la muerte sólo es el pasadizo.

Otra huida que tiene como resultado la muerte es la historia de Luisa y de Marta en la obra *El árbol*. En ella, Marta, es quien representa aquello de lo que la protagonista quiere huir. Marta es una señora de clase media, de rasgos mestizos, que tiene pensamientos racistas hacia los “indios”²³ y a su vez fomenta y concuerda con actitudes machistas por parte de los hombres con sus esposas. Luisa llega a casa de *Martita* porque su esposo la maltrata, al principio no cree que Julián—esposo de Luisa— haya sido capaz de golpearla, para posteriormente justificar su actuar.

Luisa: Julián es malo. ¡Muy malo, Martita!

Marta: ¡Cállese! No diga más tonterías. ¿Por qué lo respetan todos? ¿Por qué todos buscan su consejo?

Luisa: ¡Me hace llorar! ¡Me hace llorar!

Marta (impaciente): ¡La hace llorar! ¡Válgame Dios! Mire, Luisa, usted es de risa y de lágrima fácil. ¿Y sabe lo que le digo?, que sí Julián le pegó, se lo merece.

Luisa: ¡No, Martita, no lo merezco! Julián es malo, muy malo. (Garro, 2016, p. 96)

Con esto, Marta da por hecho que aquello que Luisa ha hecho estuvo mal, aún sin saber a ciencia cierta qué fue lo que sucedió. Posteriormente y durante toda la acción —que ocurre en una sola noche—, Luisa comienza a contarle a Marta la historia de cómo mató a una mujer que la calumniaba, a raíz de esto fue a parar a la cárcel, sin embargo, no se arrepiente de ello.

En algún momento Luisa le comenta a Marta que sus compañeras en prisión le recomendaron no hablar de lo sucedido con otras personas afuera, puesto que no entenderían sus razones y la juzgarían:

Luisa: “Mira”, me dijeron mis compañeras, “Si alguna vez sientes que los pecados te doblan las piernas y te vacían el estómago, vete al campo, lejos de la gente, busca

²³ Al decir “indios” es una referencia peyorativa que se usa para referirse a personas de rasgos y cultura indígena en México.

un árbol frondoso, abrázate de él y dile lo que quieras. Pero sólo cuando ya no aguantas, Luisa, pues eso sólo se puede hacer una vez”. Y así fue, Martita, pasó el tiempo. Y sólo yo sabía lo que era mi vida. Hasta que las piernas se me comenzaron a doblar y la comida ya no la aguantaba, pues mis pecados y los de la muerta, que eran más que los míos, se me sentaron en el estómago. Y un día le dije a Julián: “¡Voy a acarrear leña!” Y me fui al monte y encontré un árbol frondoso, y tal como me dijeron mis compañeras lo hice. Me abracé a él y le dije: “Mira, árbol, a ti vengo a confesar mis pecados, para que tú me hagas el beneficio de cargarlos”. Y allí estuve, Martita, y me tardé cuatro horas en decirle lo que fui. (*Ve a Marta, ésta se turba.*) (Garro, 2016, p. 108)

Es en ese preciso momento, cuando Marta escucha la historia de Luisa, que se da un hecho especial: las posiciones de poder han cambiado. Ahora la “india”, como le dice Marta, es la que tiene el control de la situación. Al contarle su historia a Marta, Luisa hace dos cosas: se desahoga, encuentra el árbol que estaba buscando, puesto que quien la escucha se seca, una clara metáfora de lo que se irá desencadenando en la trama; Marta ya había perecido desde el momento en que le abrió la puerta a Luisa; quien escucha la historia no puede seguir viviendo ni cargando los pecados. Luisa obtiene su venganza tal y como lo hizo con la primera mujer que asesinó: “Y ella decía cosas y cosas. Y la lengua, Martita, no hay que utilizarla nada más porque la tenemos. Pero ella seguía diciendo cosas”, (Garro, 2016, pp. 104- 105), pareciera que con esto Luisa le advertía que las afrentas hacia su persona se pagan caras; ella se venga de *Martita* por menospreciarla, por verla por encima, por no darle su valor correspondiente por el simple hecho de ser una mujer ignorante e indígena.

Luisa sólo se ve a sí misma como una persona de valor en la cárcel, sus compañeras en prisión no la menosprecian, la reciben, la ven como una igual y es por eso que ella fue feliz encerrada: “Allí estaban mis compañeras y todas éramos iguales y nos reconocíamos en el pecado. ¿Aquí, que? ...” (Garro, 2016, p. 106); con esa última frase Luisa reconoce que afuera no hay lugar para ella, ya estuvo casada dos veces y no funcionó, víctima de la violencia y del menosprecio masculino. Existe el rechazo proveniente de una sociedad que considera a los de su clase inferiores por el solo hecho de haber nacido en donde lo hicieron, con el estigma de la pobreza y la ignorancia, así como vivir el repudio de gente como Marta solo por su color de piel.

Luisa entonces decide huir de aquellos que le hacen daño, se venga de Marta al matarla y gracias a esa acción regresa con sus compañeras presidiarias para obtener lo que

busca, ser tratada con respeto e igualdad. Al matar a Marta es que logra regresar a su hogar, al lugar donde siempre fue plena y feliz.

En la obra de Garro no solo se habla de mujeres que son víctimas de un sistema patriarcal, los temas abarcan gran parte de lo que significa lo femenino. Como ya se sabe, la autora no fue una asidua luchadora de los derechos de las mujeres ni incitaba a la insurrección, sin embargo, plasmaba lo que pasaba a su alrededor, lo enunciaba, al hablar de algo que incomoda al *status quo* eso, por sí solo, es rebeldía e imponerse contra el sistema dominante. Los personajes garrianos no solo son mujeres, también escribe a personajes masculinos que llevan en sí una gran sensibilidad y que evidencian una parte femenina en ellos y hay que entender lo que en la época eso simbolizaba. La masculinidad inherente al hombre tenía como valores fundamentales el orden, el poder y la razón, mientras que los valores femeninos, que se representan mayormente en mujeres, pero también en algunos hombres, se decantan por ser aspectos “negativos”, tales como el desorden, una sensibilidad exacerbada, la pasión, irracionalidad y una sinrazón. Para Garro los valores que eran designados para lo femenino, son el detonante de la creatividad, de la libertad, de la fantasía, y la entrada a un mundo que se da a través de las letras de la autora.

En los textos de Elena Garro se le da un sentido de dignidad a lo femenino —sea que la autora lo pretendiera o no—, es por ello que, lo femenino no solo está expresado y representado en las mujeres, algunos hombres que escribe la autora también han sacado a la luz ese lado. En los tiempos actuales es normal que tanto hombres como mujeres exploren ambas dualidades, lo masculino y lo femenino o, lo que Carl Jung denominó el ánima y el animus²⁴; sin embargo, en la época de la dramaturga no era bien visto tal cosa, a los hombres se les prohibía explorar su lado femenino lo que a final se decantaba por el machismo. Por lo anterior los hombres que llegan a protagonizar obras de teatro garrianas sufren, son víctimas al igual que las mujeres del desprecio, de la marginación y del castigo que conlleva consigo la feminidad. Felipe Ángeles, por ejemplo, es un personaje femenino. Su psicología está orientada a la paz, la justicia con una visión dirigida al oprimido y marginado, es por lo anterior que la historia lo ha olvidado como héroe revolucionario, un lugar solo apto para

²⁴ Para Carl Jung el mundo está lleno de opuestos como los hombres y su contraparte que es la mujer, el consciente y el inconsciente, el día y la noche, etc. Por lo mismo se concibe en su trabajo el ánima y el animus. El ánima es el inconsciente femenino que tienen los hombres y el animus es el inconsciente masculino que tienen todas las mujeres. Es tarea de ambos sexos el explorar nuestros lados inconscientes con el fin de redondear y equilibrar la personalidad.

iconos revolucionarios en quienes se celebran los típicos valores machistas del hombre fuerte, que opta por el camino de la violencia— de la revolución— y que además es un macho querido por todas las mujeres. Felipe Ramos en la obra *El Rey Mago* también es un hombre quien al traer a la luz su lado femenino comete un asesinato y por lo tanto es castigado. Felipe se atrevió a ser víctima de su pasión por Rosa, es por ello que comete un crimen, es capaz de asesinar y no se arrepiente, está más preocupado por admirar a su amante, aunque sea a pedazos por la ventana de una celda. Es por ello que en la obra se sigue la tradición social de siempre inclinar la balanza a los valores masculinos, hacerlos ver cómo los mejores y los que permiten a las personas vivir en civilidad porque “en el universo de Elena Garro lo femenino es siempre— o casi siempre — negativo” (de la Cruz, 2011)²⁵.

La obra de Garro, aunque desde ciertas perspectivas podría decantarse por ser feminista debido a la carga de denuncia que contiene, sigue solo representando los roles de género considerados normales para la época, la mujer siempre se mantiene en su lugar, según Nora de la Cruz: “Sin importar que padezca las peores humillaciones, o que no cometa ninguna falta, la mujer es siempre observada con severidad: se le representa como infantil, irresponsable, cobarde o abyecta” (de la Cruz, 2011).

Por lo que las mujeres, al responder de manera pasiva a esa violencia “no propone nuevas formas de actuación o emancipación” (de la Cruz, 2011), por lo anterior la obra de Garro no es feminista.

Su obra —o al menos la analizada en el presente trabajo— se inclina a la dramaturgia femenina, ya que denuncia las distintas formas de abuso del poder patriarcal que padecían las mujeres y los hombres, hay una clara representación del poder y por sobre todo del universo doméstico en todas sus variantes, el de la clase media y el de los marginados a manos de los que tienen el poder, los hombres. La enunciación de un problema, por sí mismo es un acto rebelde que, en el caso de Garro, trajo graves consecuencias para su vida.

1.5 La violencia machista evidenciada en la obra de Elena Garro

La obra de Elena Garro pone sobre la mesa la violencia contra la mujer de su época. En la sociedad conservadora de mediados del siglo XX existió una aceptación social de violencia

²⁵ Nora de la Cruz en su artículo “Poder y violencia de género en la narrativa de Elena Garro”. En línea [<https://distintaslatitudes.net/archivo/poder-y-violencia-de-genero-en-la-narrativa-de-elena-garro>] [Consulta 20- 02- 2023]

tanto psicológica, física como financiera —ella misma sería una víctima de ello²⁶—, lo que generaba una total desigualdad social para las mujeres.

Para una mujer del siglo pasado, e incluso todavía para algunas del presente siglo, sigue siendo imposible o difícil conseguir la independencia económica, que se traduce en libertad. Las mujeres de la obra de Garro no sólo no son libres, en la sociedad conservadora y machista de su época, se les tacha de seres humanos inferiores a los hombres, ejemplos de ello ya se ha visto en el capítulo anterior: Clara en la obra *La señora en su balcón*, es tachada de loca por los tres hombres que aparecen en la obra, el profesor García, Andrés su primer novio y por su esposo Julio; Titina en *Andarse por las ramas*, sufre la misma suerte por parte de don Fernando su marido, este constantemente menosprecia sus acciones y sus pensamientos tachándolos de tonterías; Luisa, en *El árbol*, es menospreciada no tanto por sus pecados, ella es sobajada por mujer, pero también por llevar en ella los estigmas de la pobreza aunado a su origen indígena. Los personajes femeninos en la obra de Elena Garro carecen de capacidad de actuar ante sus vicisitudes y la violencia, por ello la fantasía es lo que las ayuda a escapar ya sea mediante un árbol como Titina y Luisa, y más fatalmente el caso de Clara y Delfina Ibañez, cuyo único modo de fuga es la muerte; el vivir en medio de la violencia, fue bastante común para las mujeres en la época, Lucía Melgar, en un artículo de *El Universal*²⁷ en diciembre del 2010, escribe lo siguiente:

Garro expone los prejuicios de una sociedad machista que estigmatiza a la mujer violada, no al violador, y denuncia la violación como un arma con la que los hombres, con la complicidad social impiden que ésta se convierta en “una mujer lúcida y temida de los hombres”, es decir en una mujer libre y autónoma. (Melgar, 2010)

²⁶ Garro fue una víctima —como todas las mujeres intelectuales en México—, del sistema quien favorecía a los escritores hombres. Al respecto Patricia Rosas Lopátegui escribe:

La vida cultural mexicana que Elena conoció desde sus años de «niña prodigio» y de joven brillante, no ha cambiado: se trata de la misma sociedad patriarcal y paternalista que siguen excluyendo a las mujeres del medio artístico y literario. Elena no es la única mujer creativa y talentosa que no encuentra eco en la comunidad intelectual de su país [...] Garro permanece al margen de una verdadera promoción y reconocimiento literarios, en esa sociedad masculina que sólo promueve a los hombres (Rosas Lopátegui, 2008, p. 9)

Garro sufrió evidente violencia económica a raíz de su exilio por distintos países del mundo donde incluso, se vio obligada a pedir asilo político debido a la persecución que sufrió por parte del gobierno mexicano posterior a la matanza del 68. La violencia se extiende debido a la enemistad que siempre tuvo con su ex esposo Octavio Paz, quien, en esa época, era un personaje influyente.

²⁷ En línea [<https://confabulario.eluniversal.com.mx/una-mirada-feminista/>] [Consulta 09-02- 2023]

Lucía Melgar habla de algo muy certero, la violencia sistemática que ayudó de cierta manera a perpetuar un poder y privilegio patriarcal a lo largo de varios siglos en México. La violencia aceptada en todas las esferas sociales es lo que Elena Garro claramente denuncia, aunque sus personajes no puedan escapar, al menos no airoosamente y sin consecuencias de ser violentadas.

Los roles de género en las obras garroistas son incuestionables, existen, están ahí, como estuvieron presentes en la sociedad de la época, de igual manera muestra unos “esquemas de poder” (Sáenz Valadez, 2012, p. 85) de los cuales el hombre era depositario en todos los estratos sociales. Las mujeres en la obra de Garro no son heroínas, no buscan desmitificar el poder, tampoco derrocar el *status quo*, simplemente son una representación poética del orden establecido y de los roles que desempeñaban en el siglo pasado, y que siguen vigentes en la actualidad, la mujer abnegada y virginal, la esposa obediente, la madre sacrificada y conciliadora; toda mujer que salga de este “tipo” de mujer tiene que responder por sus faltas a una sociedad que la está observando todo el tiempo.

La violencia machista²⁸ representada en la obra de Elena Garro, recorre todos los estratos sociales y los reafirma como una problemática de las mujeres de cualquier región, estatus, nivel socioeconómico e incluso entre ambos géneros. No importa si la protagonista es un reflejo de la clase media o si esta vive en el campo, si es indígena o blanca, si tiene estudios o si es completamente analfabeta, uno de los temas importantes es la vigencia y reafirmación del poder por parte de los hombres con las mujeres.

Los escenarios planteados en las obras de Garro —teatro, novela y cuento—, llegan a ser diversos, hay que recordar que su escritura postula un “respeto a la diversidad” (Sáenz Valadez, 2012, p. 86) con ello las temáticas que aborda pueden ser reflexionadas incluso en

²⁸ Para explicar este punto entendamos el concepto de machismo. Para José Moral y Sandra Ramos en el artículo “Machismo, victimización y perpetración en mujeres y hombres mexicanos” el machismo es “una ideología que defiende y justifica la superioridad y el dominio del hombre sobre la mujer; exalta las cualidades masculinas, como agresividad independencia y dominancia, mientras estigmatiza las cualidades femeninas, como debilidad dependencia y sumisión” (Rubia & Ramos Basurto, 2016, p. 37). De esta manera la violencia que se ejerce a las mujeres es totalmente normalizada por la sociedad mexicana, debido a que en México se correlacionan dos ideologías que permiten los roles de género: el machismo —que ya se definió anteriormente— y el marianismo. El marianismo “es la expresión de una ideología de sacrificio y abnegación de la mujer a la familia” (Rubia & Ramos Basurto, 2016, p. 37), de esta manera la mujer se percibe a sí misma como un ente inferior al hombre, creando una dinámica de víctima y victimario, haciendo más asequible la violencia de género. Por lo anterior, cuando en el presente trabajo se habla de “violencia machista”, la referencia es el dominio del hombre por sobre la mujer como una estructura social normalizada y aceptada, haciendo uso de la fuerza.

el contexto actual. Elena Garro plantea un universo ficticio en el cual se develan verdades de la sociedad mexicana, y de cómo esta actúa ante la violencia cotidiana.

Entre los escenarios planteados, está el visibilizado en *La señora en su balcón*, donde una mujer, Clara, reflexiona en cuatro etapas distintas de su vida la violencia de la que ha sido objeto, de la cual por desgracia no ha podido escapar. Clara hace una reflexión ya como mujer madura de cincuenta años, y se da cuenta que desde niña ha sido una pieza de la reafirmación del poder machista; medita respecto de la búsqueda interminable del amor, de la independencia por concebir sus propios ideales y de cómo todo lo anterior se desmorona porque no tiene cabida en el rol de género que se le impone. Clara pelea constantemente con una visión del mundo que no es la propia y que no puede cambiar, convirtiéndola en una mujer que no es feliz y que encuentra como única alternativa la muerte.

En el caso de la obra *La señora en su balcón*, la violencia es psicológica, no hay una sola persona en la vida de Clara que se interese en escuchar su visión del mundo, el profesor García, Andrés y Julio castran cualquier modo de pensar distinto al que se les ha enseñado en casa, perpetuando de nueva cuenta el poder machista por encima de la mujer.

En la obra *Los perros* el nivel socioeconómico de las protagonistas es bajo. Es un paisaje rural donde al parecer no existen las leyes, donde no se puede asegurar la protección de las mujeres o los niños, se pinta un mundo en el que reina la ley del más fuerte. En este sentido, existe una denuncia hacia el sistema político mexicano, que ayuda a mantener el poder de un solo lado, el del patriarcado. Las mujeres, que por años han aguantado en silencio la falta de protección a sus derechos, la falta de ley que pueda cuidarlas de los abusos sistemáticos, que además son aceptados e incentivados por las pequeñas sociedades rurales. Los niños también sufren de la poca o nula protección que es deber del estado proporcionarles, las niñas que además son doblemente vulnerables debido a su sexo, ya que son violadas o intercambiadas con fines económicos.

En la obra, Úrsula una niña de apenas doce años, sufre un acoso incesante por parte de Jerónimo, miradas lascivas y una amenaza directa de robársela. Lo peor no es lo que le sucede a Úrsula, el miedo y la zozobra con la que vive, lo que más impacta al lector-espectador al final de la obra, es saber que ella misma es producto de una violación similar sucedida a su madre Manuela, algo de lo que su abuela fue víctima por igual. Manuela busca —sin éxito— que su hija no siguiera esa “tradicción”, se quería que Úrsula escapara de ese mal destino y pudiera vivir una vida más plena y feliz. En la obra ni siquiera su primo Javier

es capaz de defenderla, pero lo verdaderamente preocupante es la manera como, para la sociedad descrita en la obra, estas cosas son normales, suceden todo el tiempo y no hay manera de evitarlo. La obra retrata la escalofriante realidad de la vida de las mujeres en el ámbito rural, donde el poder machista sigue perpetuándose ante la indiferencia de la sociedad y la carencia de justicia. Tal vez lo que todavía es difícil de creer es que, aunque esta obra fue escrita a mediados del siglo pasado, en algunas comunidades rurales de la actualidad en México se sigan concibiendo “normales” estos actos²⁹ en contra de niñas y adolescentes menores de edad, incluso que se posicione en la categoría de “usos y costumbres” a este tipo de violencia sistémica, violencia que debe ser erradicada y que la autora se encargó de denunciar.

En la obra de Elena Garro, encontramos distintas denuncias a la violencia machista ejercida en México con impunidad los personajes femeninos son el medio para evidenciarlo, bastante común en sus textos es la denuncia por parte de mujeres de la clase media. En el caso de *Andarse por las ramas*, la protagonista Titina es una mujer que representa a la clase media mexicana, un estrato social que se ha destacado por “las buenas costumbres”, aunque esto signifique anular la voz de las mujeres. Titina sufre el tipo de violencia que las mujeres mexicanas no suelen detectar, violencia sufrida en el absoluto silencio e incompreensión. Que las mujeres mexicanas no sean capaces de encontrar una pareja que las comprenda, que las tome como iguales y en cambio nulifique sus ideales, es un tipo de violencia. El sentirse inferior, y estar rodeada de personas que las llamen “locas” por su manera diferente de pensar

²⁹ La violencia de género se sufre todos los días por mujeres de todos los estratos sociales, razas y rangos de edad. En Latinoamérica una de cada tres mujeres ha sido agredidas por su pareja y, una gran mayoría han sufrido algún tipo de violencia en su contexto ya sea trabajo, escuela, en la calle, hogar o círculo familiar cercano. El tipo de violencia ejercida va desde lo económico, psicológico, físico y/o sexual. Ahora, cuando se habla de la mujer indígena, la violencia se duplica:

Sabemos que son doblemente victimizadas. Por una parte, son discriminadas y violentadas por su condición de mujer dentro de sus comunidades, pero además, reciben un trato discriminatorio por la sociedad en general por ser indígenas [...] En México la mayor prevalencia de violencia de pareja se da entre mujeres indígenas que no hablan español. (Olga Peña & Tejerina, 2015)

La violencia estructural en las comunidades indígenas es incentivada por la discriminación sufrida por parte del estado y de la sociedad. La segregación por su etnicidad las mantiene vulnerables en cuanto a las violaciones a sus derechos humanos, por lo que el acceso a la justicia es prácticamente nulo; según la Comisión Interamericana de Derechos Humanos “la discriminación contribuye al estereotipo según el cual son inferiores, sexualmente disponibles y/o víctimas fáciles” (Humanos, 2017).

Las niñas indígenas entonces, se vuelven un sector aún más vulnerable, puesto que necesitan de un tercero para proteger su integridad. Al vivir en una comunidad machista, las niñas indígenas no pueden acudir a la protección de nadie de su entorno, sus padres normalizan la violencia ejercida por sus congéneres y sus madres no pueden defenderlas desde su estatus de vulnerabilidad; el estado por otra parte las ignora por cuestiones de negligencia y discriminación.

y actuar, está más vigente que nunca en la actualidad. Titina es una mujer con alma de niña capaz de hacer volar su imaginación y escapar de un mundo que no la comprende, es aquí donde viene la siguiente problemática; los hombres mexicanos, educados en un hogar que normaliza el machismo, buscan un tipo de mujer que sea manipulable, añorada, algo muy común de verse incluso en un gran repertorio de las telenovelas mexicanas, que ya son parte del imaginario nacional. La televisión en México a mediados del siglo XX, le sirve al Gobierno para impulsar su “proyecto de nación” (Pérez García & Leal Larrarte, 2017, p. 172), pues “Actúa bajo la lógica de la simplificación” (Pérez García & Leal Larrarte, 2017, p. 172), esto quiere decir solo mostrar personajes tipo donde la protagonista era una mujer de pueblo o de campo, ingenua, con valores morales idealizados, lo que ayudó a que en la sociedad se reafirmaran los estereotipos de género, donde la mujer debía cumplir con ciertas conductas que las hacían “señoritas bien”.

Estas producciones eran claras en el manejo del mensaje: las mujeres que no mantienen un comportamiento socialmente aceptable, reciben un castigo. Se repitieron las historias con moraleja sobre actitudes, comportamientos y roles que deben seguir los sujetos femeninos. Las mujeres de las historias que actuaron *mal* ante la sociedad recibieron finalmente un escarmiento por transgredir los roles marcados; en cambio, a las que permanecieron en sus hogares llevando una vida de familia nadie las toca. (Pérez García & Leal Larrarte, 2017, p. 174)

A las mujeres que han seguido al pie de la letra los roles de género asignado obtendrían un premio a su buen comportamiento, esto se traduce a la protección de un macho, fuerte, duro y algunas veces sentimental, que se casara con ellas y las convirtiera en señoras respetables ante la sociedad: sin embargo, al final de aquellas telenovelas, o de cierto cine mexicano, no se muestra la realidad tajante del matrimonio, y de cómo estas conductas podrían repercutir en los sentimientos de las mujeres y por lo tanto en la vida matrimonial. En el caso de la obra *Andarse por las ramas*, se ve de nueva cuenta la tradición por preservar los modos de los hombres, el esposo de Titina, don Fernando, habla todo el tiempo como si fuera él el depositario de la verdad absoluta, es el marido tradicional por excelencia, no cuestiona el mundo, el mundo solo es.

Una representación simbólica del macho mexicano la tenemos en Adrián Barajas en la obra *El rastro*. Adrián es un hombre borracho, que constantemente se lamenta por la orfandad en la que vive, a pesar de que ya es un hombre adulto; sufre la muerte de su madre, que para él simboliza la pérdida de todo. La pérdida de la madre para el mexicano es una cuestión de gran importancia.

La figura de la madre en el colectivo mexicano es relevante, a un cierto modelo de hombre mexicano se le puede robar incluso a la esposa y será capaz de perdonar al amigo, pero meterte con su madre es una afrenta imperdonable y sería capaz de matarte, “la jefecita es intocable”, dicen algunos dichos populares. El macho mexicano suele sentir un gran resentimiento hacia la mujer que la aleja del seno seguro de su progenitora, es por eso que Adrián Barajas encuentra en su esposa Delfina la fuente de todos sus males, la ve como la depositaria del pecado para él, lo que desarrolla un elemento arquetípico. Lo verdaderamente relevante de la obra es que “La violencia del varón se presenta a menudo como el castigo merecido por una mujer culpable” (Galéra, 1998, p. 14), como si la mujer mexicana fuera la culpable de las actitudes violentas del macho, como si ellos no tuvieran un autocontrol o la capacidad de él, que es en gran parte consecuencia de la educación que se les da a los varones en México, a estos se les niega el diálogo con sus emociones, más sí estas son de índole “femenina” y los hace sentirse sentimentales y vulnerables; las emociones que son adecuadas para los hombres mexicanos son el enojo y la ira, lo que conlleva a una legitimación de la violencia. Que ciertos hombres mexicanos sean incapaces de aceptar culpas es más común de lo que parece, cuántas veces no se ha oído decir en la calle o por algún familiar de más edad frases como: “Es tu culpa por no portarte bien” —y ese “portarse bien” es sinónimo de “no haces lo que él quiere”— “Es un buen muchacho, solo a veces no controla su carácter”, etcétera. La sociedad mexicana, siempre ha estado acostumbrada a excusar el comportamiento violento de los hombres, lo hacen culpando las conductas de las mujeres, y más si éstas no están dispuestas a soportar lo que el hombre diga y mande; muchas veces se trata a las féminas como niños que necesitan ser corregidos, o peor, como seres sin voluntad que necesitan ser amaestrados a un modelo de vida.

En *El rastro*, encontramos a un Adrián Barajas que culpa a su esposa Delfina de sus males, lo cual termina en un homicidio, o hablando en términos actuales de feminicidio.³⁰ Encontramos en esta obra de Elena Garro la violencia llevada a sus máximas consecuencias,

³⁰ El término feminicidio tiene sus antecedentes en el término inglés —femicide—, concepto desarrollado en 1974 por la escritora Carol Orlock, que se utilizó por primera vez en 1976 por la activista sudafricana Diana Russell. El feminicidio es un crimen de características misóginas, donde las mujeres sufren algún tipo de violencia referente a su estatus de mujer antes de morir. En México no es hasta 2012 que se tipifica el delito de feminicidio, incorporándose al Código Penal Federal el 14 de junio de ese año. <https://lac.unwomen.org/es/noticias-y-eventos/articulos/2017/12/alto-al-feminicidio#notes>, <https://www.animalpolitico.com/2021/07/aumento-feminicidios-clasificacion-4t-amlo/> [Consulta 01- 11- 2021]

la muerte de la mujer por parte de su pareja, mientras que los acompañantes de Adrián son testigos y no hacen nada para detenerlo, ni antes ni después del asesinato, son cómplices como lo sería cualquier persona que atestigüe una situación de violencia y no actué en consecuencia. La vida de las mujeres ciertamente está en manos de aquellos que ejercen su poder sobre ellas, haciendo uso de la violencia para perpetuar su estatus. Garro hace una denuncia certera sobre la violencia machista en sus obras y novelas, reclama a la sociedad que solo se queda expectante frente a tales hechos y no hace nada por impedirlos, cuestionarlos o cambiarlos.

En este sentido, el patriarcado es un sistema de comodidad y privilegio para los hombres, las cosas “así son”, y por consecuencia, los cambios van en contra de las tradiciones, la lucha por perpetuar el poder patriarcal es un problema que incluso se vive el día de hoy, es por ello que la obra garroista sigue estando vigente. Actualmente en México existen muchos cambios, sin embargo, aún hay un camino largo por recorrer, diariamente sigue habiendo noticias de feminicidios, y la opinión pública siempre está en pro de juzgar a la víctima, de cuestionar sus comportamientos, como si estos fueran la raíz del problema. Lo cierto es —y algo que Garro denuncia en toda su obra—, que la sociedad mexicana aún no está lista para asumir la culpa que le toca por perpetuar dichas conductas, los hombres y mujeres mexicanos parecieran no estar preparados para hacer la tarea de reflexionar y tratar de erradicar la procedencia de esas acciones que solo reafirman el poder de un género por sobre el otro. La violencia sigue encontrando maneras de colarse en la sociedad, el hecho de que estos procederes se hayan disparado en la actualidad, tiene que ver con el miedo, así como con la necesidad de un sector de la sociedad por recuperar el “privilegio” perdido o amenazado.

La obra de Elena Garro hoy sigue siendo relevante, muestra y denuncia problemas que aquejan a la sociedad mexicana y sobre todo que las mujeres sufren día a día. Una recuperación de la obra de Garro no solo mediante la lectura, también mediante la puesta en escena, puede servir para enfrentar al espectador con hechos que no han sido erradicados del todo. La obra literaria de Elena Garro en general es una denuncia de la violencia sistemática existente aún en México, su obra tiene estos matices que duelen y calan a la mujer mexicana.

Garro usa referentes mexicanos de su sociedad, de su población y del ambiente de hostilidad vivido a mediados del siglo pasado para las mujeres. El uso de referentes locales ayudó a la rápida asociación con la cultura del lector-espectador al cual están dirigidos.

2 Elena Garro, la tradición popular y el folklore mexicano.

Yo solo soy memoria y la memoria que de mí se tenga.
Elena Garro

Elena Garro nace en un entorno rural, donde tanto el tiempo como los modos de hacer y de ser en estas comunidades es muy distinto al de la ciudad. Al revisar la infancia de Elena en Iguala, se da una idea del porqué su escritura tiene esta capacidad de combinar la escritura poética y simbólica mientras le permite al lector-espectador sumergirse al imaginario del colectivo rural mexicano.

Garro tenía cierta predilección por los escenarios rurales y campesinos, como ejemplo tenemos su novela *Los recuerdos del porvenir*, donde el personaje principal es el pueblo de Ixtepic. Este es quien nos narra sus acontecimientos, su historia y a los entes que han vivido ahí, utiliza este recurso para contar a los lectores parte olvidada de la historia mexicana como lo es la época posrevolucionaria y la Guerra Cristera. Cuando se hace un recorrido de su obra, se puede encontrar el amor que le tenía a su patria, a sus paisajes de provincia y a la gente humilde que habitaba en ellos. La autora también era una crítica y revisora de la historia, además de siempre tener una postura política y social que se emparentaba con los indígenas y campesinos, es por ello que en las páginas de la obra garriana encontramos elementos de verdadera indagación histórica, muchas veces acontecimientos que no se describen desde otra perspectiva a la proporcionada por la historia oficial que desde niños se intenta inculcar al pueblo mexicano, como ejemplo está el trabajo periodístico hecho para su obra *Felipe Ángeles*.

La escritura de Garro se caracteriza por su imaginación, por poner en la mente de su público escenarios totalmente reconocibles para el pueblo mexicano, Emmanuel Carballo escribe al respecto lo siguiente sobre su repertorio teatral:

Lo que más llama la atención en ellas —sus textos dramáticos— es la manera de mirar de la autora. Ve a sus personajes y al mundo en que éstos se desenvuelven 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 circundante, su carácter, conducta y hábitos pueden fácilmente compararse con la manera de ser de cierto tipo de mexicanos. (Carballo, 2003, pp. 486- 487)

Carballo dice que la autora mira con “ojos mexicanos” y esto tal vez se deba a que profesaba un amor muy especial a México, hay que recordar que vivió muchos años en un exilio

forzado, extrañando y al mismo tiempo odiando su tierra,¹ estas ideas contradictorias se ven reflejadas en sus textos; el uso de panoramas mexicanos, y a su vez conflictos que denotan los problemas políticos y sociales por los que atravesaba su país, como lo expresa Margo Echenberg:

La mayor parte de la obra de la narradora y dramaturga poblana Elena Garro, incluye una crítica socio-política como parte esencial de su temática. Se trata de una visión crítica que problematiza la desigualdad de su sociedad, pues en sus escritos el patriarcado estrangula al otro, entendido no solamente en relación al género sexual, sino también como relevante clase social, el grupo étnico, la cultura y la marginación. De ahí que los pobres, los indígenas, las mujeres, los niños y los animales figuran más entre sus personajes literarios. (2011: 135)

La obra de Elena Garro es en definitiva inseparable de las ideas sociales y políticas que profesaba, el tema de la cosmovisión indígena, se repetirá en todo su teatro, porque no solo lo ha estudiado y aprendido *a priori* en su infancia, también lo ha cuestionado, reflexionado en su adultez y durante su trayecto como escritora.

Garro se decidió por plasmar lo que la memoria le traía sobre su país y su cultura. La memoria para la autora es algo sumamente importante; en una carta redactada a Emmanuel Carballo, menciona que la etapa más feliz de su vida fue su infancia en Iguala, donde con sus nanas y criados repasaban cuentos y relatos que fueron pasando de generación en generación hasta llegar a ella. La memoria de ese México antiguo, pero tan cercano por la gente que la rodeaba, tiene mucha importancia en su obra teatral; más adulta, cuando se traslada a la Ciudad de México, es cuando se le devela lo olvidadas que estaban estas tradiciones orales por los intelectuales. La literatura en ese momento, se concentraba en plasmar una visión nacionalista y muchas veces indigenista de las cosas, apartar la cosmogonía de una nación que tiene en su haber un pasado de combinaciones hispanas e indígenas. Garro se identificaba con la cultura indígena y campesina, en ella encontraría una fuente de inspiración para su teatro, pero no solo pondría sobre la mesa lo bueno, también encontraría un medio de denunciar lo malo, la marginación y los abusos existentes, ella misma lo expresa para una pieza documental en 1994: “Yo quería estudiar el revés, parecía que se enseñaba lo bonito y no lo feo” (La cuarta casa, un retrato de Elena Garro, 2002). Dentro de su escritura busca evidenciar lo positivo en México, como lo expresa a una entrevista de Carmen Alardin: “Para

¹ Elena Garro ofrece una entrevista a José Antonio Cordero para el documental *La cuarta casa, un retrato de Elena Garro* (La cuarta casa, un retrato de Elena Garro, 2002), en el que describe que ella no pensaba volver a México, este país para ella representaba la persecución, pero también las cosas bonitas de su infancia.

mí lo mexicano es un arrebató religioso, un querer ir ‘hacia arriba’, hacia lo maravilloso” (Alardín, 1987, p. 203), pero también plasmar lo malo, convirtiendo a su obra en una combinación de tradición, pero también de denuncia.

En la memoria de la que se habla, existe un modo de comunicación al que los autores de la época se evocaron, por ejemplo, es Juan Rulfo con sus cuentos y novela —Pedro Páramo— Juan José Arreola con sus cuentos y la misma Garro con su teatro, “Elena Garro logró una incorporación de la tradición culta y popular en el texto literario escrito, de un modo ya distante de la censura oficialista presente en movimientos previos como el Romanticismo, el indigenismo y otros proyectos decimonónicos.” (Rodríguez, 2017, p. 36)

En la literatura nacionalista, tenemos un amor exaltado de las tradiciones populares mexicanas, este tipo de textos solo buscaban implantar el amor por el México posrevolucionario, contando historias a medias en busca de hijos dignos de la patria, sin embargo, las verdaderas voces de la tradición estaban en el completo olvido. Por otro lado, la literatura indigenista, tenía como objetivo resaltar a las comunidades alejadas de las ciudades que aún conservaban su autonomía y folklore, cabe resaltar que pocos textos de esta corriente fueron escritos por las propias comunidades. Los indígenas estaban en la completa miseria y olvido, solo se les veía como piezas clave en un museo, gente que usan para demostrar que México sigue siendo un lugar de tradiciones, sin verdaderamente serlo.

Garro, al contrario de las corrientes anteriores, no busca ni justificar a la patria, ni plasmar imágenes dignas de una exposición, buscaba plasmar su propia cosmovisión, retratar sus mundos interiores, su memoria incalculable de la infancia: “Cada época actualiza fragmentos de lo remoto, que otra época ya habrá olvidado. Por eso el ejercicio de la memoria en la creación de una obra nos incita a recuperar la tradición en la que fue creada, dentro de los límites de la nuestra.” (Rodríguez, 2017, p. 36)

La obra de Garro se vuelve una mezcla entre tradición, folklore popular y una cultura literaria académica, la autora no buscó un rescate antropológico, tampoco visibilidad inútil para cierto sector mexicano, ella quería, según Azucena Rodríguez, “hacer literatura con sus recuerdos” (Rodríguez, 2017, p. 37), encontrar su propia voz y utilizar de manera natural su memoria y aprendizajes.

2.1 Tradición popular mexicana en las obras teatrales cortas de Elena Garro.

2.1.1 Teatro breve como tradición mexicanista

La obra teatral de Elena Garro, en su gran mayoría, es teatro breve o teatro en un acto, lo que permite presentar una síntesis temática para el espectador; este tipo de puestas en escena se realizan en una época post- revolucionaria, lo cual lleva a una interacción más cercana con el público. Los campesinos, indígenas, mujeres y niños eran la audiencia por la cual Garro sentía una especial empatía y a la cual buscaba acercarse, esto con el fin de “descubrir a personajes, mentalidades, situaciones, temas auténticamente nacionales” (Meyran, 1997, p. 470).

La tradición del teatro breve es un experimento que aparece en 1923, a manera de “eslabonar el teatro con lo mexicano” (Schmidhuber, 2014), a esto se le llamó *Teatro sintético*; este tenía la intención de utilizar motivos mexicanos, tanto en la expresión de los textos como en el uso de la música y por supuesto en los decorados. Al principio, estas piezas tenían una temática costumbrista en la cual se buscaba “conservar el lenguaje pintoresco del indio, y su modo sencillo y honesto de pensar” (Schmidhuber, 2014). La finalidad no era el de la reflexión o de evidenciar verdades de la sociedad mexicana, solo era representar de manera realista el modo de ser de ciertos sectores de las comunidades indígenas y campesinas. Posterior a esto, nace otro tipo de experimento en el teatro gracias a Luis Quintanilla, Carlos González y Francisco Domínguez en 1924, al cual llamaron *Teatro Mexicano del Murciélago*. Este “experimento” tenía la intención de evolucionar en los temas, intenta la recuperación de elementos del folklore mexicano, mostrar “el rito, la danza y la música popular de raigambre prehispánica” (Schmidhuber, 2014), por lo que se vuelve teatro de corte nacionalista, busca la exaltación de los elementos mexicanos para crear una identidad nacional y ser visto por todo tipo de público; por consiguiente, se busca que sea didáctico y de mero entretenimiento. Lo anterior sirve como parteaguas para Garro y su teatro, pero con algunas diferencias; en primer lugar Garro hace uso del teatro breve porque sus dramas comienzan en la cúspide de la acción dramática y de ahí, en vez de disminuir, las acciones y lo que desencadena llega al límite, es decir, el drama en lugar de ir de menos a más, va de más a más, de ahí la importancia de que el teatro de Garro sea breve, para acaparar al máximo la atención del lector-espectador.

Si bien Garro retoma la tradición del teatro *sintético* y del teatro del *Murciélagó* en doce de sus dieciséis obras teatrales, lo hace de un modo distinto; no solo busca la demostración y la recuperación de las tradiciones indígenas, sino la extracción de estas historias recobradas por su memoria y las vuelve suyas, tiene un estilo en sus textos en el cual impregna su voz poética y las llena de fantasía. Garro recupera de este teatro breve la forma de comunicarse con su público, encuentra en este teatro sintético la manera de abrir caminos para que escuchen su obra. Hay que recordar que en la época el teatro sigue españolizado, aún existía un arraigo fuerte a los autores de la tradición del Siglo de Oro Español, incluso a “autores a la española” como Sor Juana Inés de la Cruz o Juan Ruiz de Alarcón. A la par de Garro, otros autores luchan contra corriente para mostrar un teatro distinto, no apegado a la tradición peninsular española ni alineado con las instituciones estatales como Emilio Carballido con *Rosalba y los llaveros* (1950), Sergio Magaña con *Los signos del Zodiaco* (1951), Luis G. Basurto con *Cada quien su vida* (1955) y *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández (1955). Se estaba creando un teatro con un profundo sentido de entender y expresar el México de las diferencias, donde existen desigualdades muy marcadas.

Ante la tarea de recuperación, Garro se convierte en una amalgama entre lo tradicional mexicano aprendido desde su infancia y el folklore de la memoria colectiva mexicana de la cual ella era parte. En el teatro breve de la autora dialogan a la vez lo mexicano a miras culturales y el folklore que ella misma saca de sus recuerdos, la colectividad y lo personal; cohabita lo real en los problemas que enfrentan sus personajes y lo fantástico y maravilloso de su imaginación, en todo caso lo real y lo imaginario.

Que el teatro de Garro sea en su mayoría breve, no es gratuito, todo importa, los diálogos son profundos y nada aparece porque sí: “A la brevedad están supeditadas la densidad los elementos significativos y, por ende, la concentración de los efectos, así como una organización estructural que trastorna los esquemas tradicionales” (Galéra, 2003, p. 78).

Garro toma lo mejor de dos mundos, del teatro breve la condensación dramática que necesita para que sus conflictos resalten desde el primer momento, de esta forma el espectador se verá desde el principio inmerso en ese universo planteado por la autora, difícil de dejar escapar al mensaje, algunas unas veces irónico de las situaciones cotidianas, algunas veces de la tristeza de la condición desesperada de los personajes marginados, otras verdaderamente asustado por ver de frente verdades algo difíciles de digerir; por otra parte,

se tiene la síntesis de contrarios en sus obras, esto permite un ir y venir del espectador hacia dos mundos completamente distintos, el de la realidad y la fantasía, el de lo monstruoso y lo maravilloso, también le inyecta la capacidad de ver los contrarios en los conflictos: el de aquel que tiene el poder y el de aquel o aquella que no lo tiene.

Para demostrar lo anterior sólo basta con ir a su obra, en *La señora en su balcón*, en la primera escena se ve a una Clara vieja que mira al vacío y hace una reflexión al aire:

Clara: ¿Cuál fue el día, cuál la Clara, que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma...? Hubo un tiempo en que corrí por el mundo, lo volvieron redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como un loco. Antes los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en el círculo maldito... ¿Te acuerdas? (Garro, 2016, p. 86)

Al inicio de la obra ya tenemos un conflicto declarado, la falta de libertad en Clara, “los ríos corrían” como ella, “libres”, lo cual da a entender al lector-espectador desde el primer momento que Clara ya no es libre, al contrario, la han encerrado. Se tiene de inmediato el conflicto de la obra: el de la falta de libertad de Clara. En los cuadros sucesivos se encuentran los culpables de esa libertad faltante: el profesor en su niñez, Andrés en su juventud y por último Julio en su adultez. La obra es concisa incluso si solo se cuenta lo anecdótico: una mujer que sufre por la falta de libertad que le han quitado todos y cada uno de los hombres de su vida, poniendo como pretexto a la academia, al amor romántico y a la sociedad. La obra es mucho más profunda que lo anterior mencionado, sin embargo, es un nítido ejemplo de la síntesis que maneja Garro en su teatro breve.

En la obra *El Rey Mago*, desde el principio se vislumbra el conflicto del protagonista, la única diferencia es que, en lugar de ser el personaje quien lo comunica, acá lo dicen las didascalias:

Plaza de pueblo con bancas. Fachada de una casa colonial. En un balcón enrejado del segundo piso: Felipe Ramos. Lleva pantalón de dril, camisa blanca y sombrero de petate echado hacia atrás. Muerde nervioso las bridas de su sombrero, mientras escruta la calle. Arriba de su balcón y en el centro de la fachada del edificio, un letrero: Cárcel. (Garro, 2016, p. 23)

Gracias a la didascalia ya sabemos el nombre de nuestro protagonista y la situación en la que se encuentra, por lo tanto, el lector-espectador solo tiene la tarea de ir averiguando, con el correr de la obra, por qué Felipe Ramos está encerrado.

En la obra *El árbol*, tenemos el conflicto de los contrarios. La lucha de contrarios está en el sentido de que Luisa, es una persona marginada, un personaje que cumple la triada que

Elena Garro maneja en su obra: indígena, pobre y mujer, por lo tanto, se encuentra en desventaja con Marta que es una mujer de ciudad, clase media y blanca —en todo caso mestiza—. Al principio de la obra, la situación se encuentra como socialmente es aceptada, la mujer de privilegio por sobre aquella que carece de él, incluso Marta emite juicios de valor que tienen que ver con la condición de Luisa, lo cual inmediatamente remite al lector-espectador a saber la jerarquía que se le pone de frente, no es hasta el final y habiendo escuchado toda la historia oculta de Luisa, que las cosas se van cambiando, la posición de poder poco a poco ira cayendo en manos de quien era la persona marginada y el lector-espectador, se sumerge en este nuevo cambio de acontecimientos.

Otra obra corta que nos mantiene al hilo es la de *El rastro*, en ella los personajes también entran en una suerte de reflexión acerca de su entorno y su suerte. Adrián Barajas llega a su jacal, donde se encuentra con algunas personas que bien podrían ser amigos, vecinos o simplemente compañeros de juegas. Los hombres que le hacen compañía, evidencian con algunos textos lo que Adrián viene llamando desde hace tiempo: la muerte.

Hombre I: No llames a la muerte, muchacho, la muerte se pasea sola y se aparece a cualquier hora.

Hombre II: No la llames, muchacho, ella vela tus pasos y los míos, no hace ruido y sola nos envuelve en su espesa mata de pelo para despartarnos de este oscuro mundo. (Garro, 2016, p. 269)

No es hasta la mitad de la obra que se descubre el entramado, se saben las penas de Barajas y a quién va dirigida su ira, a Delfina, su esposa. De nuevo, la víctima de esta obra cubre la triada de Elena Garro.

Otro aspecto importante en el teatro corto o sintético de Garro, es el lenguaje. Hablar de teatro de tradición mexicanista, pone en cuestión el tema del lenguaje. En el *Teatro sintético* costumbrista, así como en el *Teatro Mexicano del Murciélagos*, espectáculos dirigidos a todo tipo de público, es lógico que el lenguaje dejara de ser tan académico, que se alejara de las formas de las obras españolas, para darle paso a lo coloquial y rico del lenguaje popular mexicano. El objetivo es claramente hacer más local y digerible el contenido para el público de su momento histórico; Garro acomoda este léxico mexicano y lo carga de simbolismos, hace uso de este tipo de lenguaje con el objetivo de calar más hondo en las heridas de sus connacionales, hablándoles directamente a ellos, dándoles prioridad. Las obras garroistas prácticamente hablan al espectador; al ser teatro, el lenguaje que aparece es cien por cien conversacional, con excepciones como *Los pilares de doña Blanca*.

Un hogar sólido es ejemplo perfecto de este aspecto del lenguaje popular y conversacional. Los personajes son parte de una misma familia, conversan entre ellos, la familiaridad es visible y con ello también el léxico con el cual se comunican en. Sin embargo, se puede observar que, aunque es un lenguaje muy coloquial, en ningún momento es arrabalero o de barrio, los muertos de esa cripta hablan con propiedad.

Mamá Jesusita: ¡Cállate Vicente! No es hora de cantar. ¡Mira a estos inoportunos! En mis tiempos la gente se anunciaba antes de caerle a uno de visita. Había más respeto. ¡A ver ahora a quien nos traen, a cualquier extraño de esos que casaron con las niñas! ¡Abate Dios a los humildes!, como decía el pobre Ramón, a quien Dios tenga en su santa gloria...

Vicente: ¡Tú no cambiaste para bien, Jesusita! A todo le pones pero. Antes tan risueña que eras. ¡Lo único que te gustaba era bailar polkas! (*Tararea Jesusita en Chihuahua y hace unos pasos.*) ¿Te acuerdas cómo bailamos en aquel carnaval? (*Sigue bailando*) Tu traje rosa giraba, giraba, y tu cuello estaba muy cerca de mi boca... (Garro, 2016, p. 6)

En la obra encontramos otra dualidad, una característica de la obra dramática de Garro, la que consiste en la combinación del lenguaje coloquial, para posteriormente dar paso a un lenguaje poético, cargado de metáforas:

Lidia. —¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo... Y ya sabes, me llevaron a una casa extraña y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que miraron durante años. Yo pulía los pisos, para no ver los miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraban los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la imagen amorosa. Abría libros, para abrir avenidas en aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno...

Muni. —Lo sé, Lili.

Lidia. —Pero todo fue inútil. Los ojos furiosos no dejaron de mirarme nunca. Si pudiera encontrar la araña que vivió en mi casa —me decía a mí misma— con su hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre, cosería amorosos párpados a estos ojos que me miran, y esta casa entraría en el orden solar. Cada balcón sería una patria diferente; sus muebles florecerían; de sus copas brotarían surtidores; de las sábanas, alfombras mágicas para viajar al sueño; de las manos de mis niños, castillos, banderas, y batallas... pero no encontré el hilo, Muni... (Garro, 2016, p. 11)

Un hogar sólido es un claro ejemplo del uso de ambos lenguajes en su obra dramática, lo cual la hace más rica literariamente y espectacularmente.

Las obras cortas de Elena Garro se caracterizan por el manejo de dualidades de índole diversa, sin embargo, la característica más evidente es la de lo imaginario o fantástico con la

realidad adversa de las situaciones y conflictos de sus personajes, pero eso se revelará en los análisis individuales de las obras en el tercer capítulo.

2.2 Folklore y teatralidad de la obra de Elena

La configuración del teatro de Elena Garro se constituye por tres vertientes importantes: una es el Folklore y, por otro lado, lo que se ha denominado teatro mexicanista, por mencionar dos características.

A principios del siglo XX y hasta mediados del mismo, se buscaba la amalgama entre tradición y un teatro denominado “culto”, que sobre todo se dirigía al del Siglo de Oro Español, un teatro proveniente de la herencia novohispana y postcolonial que habría dejado los antepasados españoles. Por otro lado, existía aún, en la primera mitad del siglo, una población rural que estaba arraigada a sus tradiciones orales de índole indígena y que, por lo tanto, proporcionaba a la cultura del país un sentido de heterogeneidad. Para la literatura y el teatro de la primera mitad del siglo XX, resultaban obsoletos y atrasados los textos de estilo colonial, en comparación con los cánones que iban emergiendo en Europa gracias a las vanguardias.

En México, a principios de este mismo siglo, había teatro para una u otra cara de la moneda, ya sea para el público burgués “culto” o para el *populacho* de “baja cultura”, pero no para ambas. Por un lado, se realizan espectáculos teatrales que son exportados de Europa: se presentan las grandes obras del existencialismo y surrealismo francés imperantes entre los círculos cultos del país.³¹ Por el otro, para el pueblo común, se encontraban la carpa y el teatro de revista que serían rechazados y demonizados por las esferas intelectuales del país. Era de gran importancia unificar estas dos visiones, tanto lo moderno e intelectual, como lo popular, ya que el teatro debe funcionar en pro del pueblo.

Domingo Adame dice sobre el teatro folklórico:

Por teatro folklórico se entiende aquí aquél que toma elementos culturales populares, indígenas o mestizos, rurales o urbanos, insertándolos en un contexto cultural distinto al que surgen, dando por resultado un producto híbrido distanciado de sus fuentes, realizadores y sus receptores; es decir un objeto para el consumo espectacular o la propagación de “lo autóctono”. (Adame, 2004, p. 106)

³¹ Se puede encontrar esta explicación en el capítulo uno del presente trabajo.

En este sentido, el teatro folklórico se vuelve un recurso del Estado para que, por medio de este, se busque la formación de un nacionalismo entre la población del país, en su mayoría indígena, campesina y de nivel económico bajo. Domingo Adame menciona que la difusión de tales espectáculos “tiene[n] carácter formativo y de recreación e intenta[n], en cierta medida, fortalecer la ‘identidad’ cultural mestiza, producto de la conquista” (Adame, 2004, p. 113). Para el Estado era claro que existía una crisis de identidad, que posteriormente se incrementaría con la llegada del modernismo, por lo cual se convierte en una prioridad crear espectáculos que evocaran y plasmaran tradiciones mexicanas.

El teatro folklorista se convierte en una respuesta a los ejes hegemónicos que seguían montando obras de corte español que, según Gorostiza, serían modelos burgueses,³² es decir, teatro hecho para un sector muy reducido de la población. Sin embargo, este tipo de teatro —el del folklore—, sería patrocinado por el Estado con el objetivo de, y mediante la voz de las *otredades* —indígenas—, cimentar un proyecto de nación que buscaría consolidar la identidad. Para ello se dan tres experiencias de teatro folklórico: *Teatro Regional Mexicano* (1921), *El Teatro Mexicano de Masas* (1922 y 1924) y el *Laboratorio de teatro Indígena y Campesino* (1983) (Adame, 2004, p. 107).

Estos fenómenos teatrales eran una campaña del Estado por crear espectáculos al aire libre, actividades en las que el pueblo indígena y campesino incursionara, de manera que sus tradiciones orales pudieran ser contadas y transmitidas a la sociedad de otros sectores poblacionales como las ciudades. Las puestas en escena eran representadas por las mismas comunidades a las que el programa estaba dirigido y no por actores profesionales. No existía un texto dramático en el cual basarse, solo había una escaleta que permitía ir contando las historias. El programa era dirigido por representantes del gobierno y no necesariamente por directores teatrales profesionales. Las temáticas solían ser escenificaciones de personajes históricos, de mitos indígenas y prehispánicos, así como de representaciones de ritos y danzas locales por lo que “estuvo dirigido a un público popular y masivo con la intención de transmitir contenidos edificantes, por lo que se empleó como recurso didáctico y no como arte” (Adame, 2004, p. 109).

³² Según José Ramón Alcántara para José Gorostiza el nuevo teatro trataba de “rechazar fórmulas gastadas, que, además, tenían en su contra la actitud burguesa, la cual prefería a los autores españoles” (Alcántara Mejía, 2010, p. 62).

Para Rodolfo Usigli, el teatro folklorista se podría fácilmente convertir en un peligro por su localismo. Usigli, durante toda su carrera, se enfocó en la titánica tarea de crear un teatro nacional, un teatro de la identidad que sobre todo representara las formas de ser tanto políticas como sociales de la modernidad mexicana. Por lo mismo, Usigli consideraba que:

Un hombre educado por un teatro puramente regional, inducido por él a realizar en sí las costumbres locales y dueño por él de una verdad, tal vez no podría conservar su equilibrio al verse repentinamente colocado ante otro teatro, representativo de otras costumbres y de otra verdad contemporáneas de las suyas y por completo opuestas a ellas. Esta situación produce lo que se llama inadaptados... Mi opinión es que la inteligencia de los indios, ceñida en un teatro propio que no ve otros teatros, no puede ser encaminada sino a una expresión localista, separada de la expresión nacional, y que el fenómeno de desunión se produce siempre que ningún ritmo absoluto rige los procedimientos teatrales y sociales de un país". (Usigli citado por Adame: 2004, p. 107)

Usigli se plantea una perspectiva elitista del teatro y del arte en general, mientras el estado proponía la inclusión del indígena mediante la renuncia de sus tradiciones y buscaba de él un completo compromiso a la occidentalización de su cultura. Los agentes estatales no se esfuerzan en entender o aprender la cultura de aquellos a quienes pretende "modernizar" y enseñar, y existe una clara falta de comunicación del Estado con las comunidades originarias.

El teatro folklorista, posteriormente también llamado costumbrista, sería la base en la que se sostendrían las nuevas dramaturgias. En primer lugar, del teatro del folklore retomarían el darle voz a las narraciones de la periferia, a las palabras marginadas, aquellas fuera del círculo hegemónico que era representado por el centralismo en el país. Se sabe que, durante bastante tiempo posterior a la Revolución, el poder se centralizó, por lo que las narrativas centralistas eran las dominantes y las configurantes de la nación aún joven, por lo mismo había que crear nuevos discursos, estos tendrían que incluir a las minorías; para ello el Estado creó programas como los ya anteriormente mencionados, con la finalidad de unificar ideales e identidades.

Rodolfo Usigli tenía en mente hacer del teatro un proyecto ideológico nacional, para ello se fijó la meta de la "creación de un teatro mexicano por su temática" (Adame, 2004, p. 143). El teatro para Usigli tendría que ser local, su temática y anécdota en esencia debería decir verdades mexicanas; a partir de ahí, se podría hacer uso de las vanguardias:

Nuestra clase media no va al teatro porque es culta, sensible al buen arte y no lo encuentra en él. Cuando vaya, porque los autores, las empresas y los actores integren un verdadero experimento nacional, las compañías dejarán de requerir, llegarán

hasta temer las subvenciones y renunciarán a representar mamotretos extranjeros. Cuando a la buena producción dramática europea de todas las épocas, organizada en forma de repertorio, se sume un buen teatro realista mexicano, será posible ir hacia un teatro poético que será la más grande hazaña del espíritu nativo. (Usigli citado por Adame: 2004, p. 143)

Para que a mediados del siglo XX se pudiera experimentar con diversas estéticas teatrales, se necesitaba poner en escena verdades nacionales que tuvieran algo que decir al pueblo mexicano. Otro autor del teatro en México, y uno de los primeros en poner a discusión la necesidad de una dramaturgia nacional, fue José Gorostiza.

Gorostiza señala la necesidad de introducir inicialmente modelos europeos y norteamericanos que se contrapongan a los españoles. Mediante el uso de esos modelos, se podría ir moldeando un teatro que permitiera expresar en voz alta lo que la cultura mexicana sabía de sí misma, ir en busca de las voces y sensibilidades de lo que era lo mexicano y representarlo en la escena, porque para Gorostiza “el teatro es el signo principal de la cultura de un pueblo” (Alcántara Mejía, 2010, p. 63).

Por lo anterior, el teatro folklórico se estaba quedando corto en cuanto a narrar verdades mexicanas. En primer lugar, porque sólo se dedicaba a mostrar una sola cara, la de los pueblos indígenas y campesinos, en segundo lugar, porque no discutía con la época ni con la crisis de la modernidad que estaba viviendo México en ese momento.

Para Usigli, lo moderno no es como tal “un rechazo a la tradición, es una retextualización” (Alcántara Mejía, 2010, p. 70), el teatro no es sólo representación ni es texto, se trata de una reconfiguración de la realidad, de ahí la importancia de la creación de un teatro propio.

El teatro folklórico ayuda a la creación de esta nueva dramaturgia en el sentido de que proporciona voces de la periferia marginada, que son calladas por el discurso centralista; sin embargo, faltaba poner a discutir esa visión tradicionalista con la modernidad y lo que causaba en la sociedad la hibridación y los cambios que estaban teniendo las ideologías nacionales.

Según José Ramón Alcántara, había que “abordar la mexicanidad como *performance* de la nación moderna” (2010: 51) y se tenían que tomar formas alternativas de identidad nacional en el teatro:

Un componente que contribuye a que el teatro mexicano posea una textura particular es sin duda la cuestión de su propia identidad, la cual tendría que incluir la diversidad

y las voces alternativas, no como simples concesiones sino como elementos articuladores de una teatralidad,³³ los cuales, efectivamente, dan forma tanto al tejido de la cultura como a la identidad mexicana. (Adame, 2004, p. 48)

El teatro debe estar construido tanto de discursos hegemónicos como de los existentes en la periferia del poder, por lo tanto, las nuevas teatralidades deberían ser una consecuencia de ambas; de esta manera se encontrarían narraciones subversivas que abrirían y cambiarían el “paradigma de nación” (Alcántara Mejía, 2010, p. 49), ya concreto y aceptado, lo que traería consigo una lucha contrahegemónica de la que Elena Garro sería un pilar muy importante.

Elena Garro decide darle voz a las minorías que existían en el país mediante su teatro, la razón principal podría ser que sentía empatía por los marginados, ella misma en ciertas ocasiones se siente de esa manera, como se lo expresa a Emmanuel Carballo en una carta del 29 de marzo de 1980:

Las No Personas carecen de honor, de talento, de fiabilidad, de sentimientos y de necesidades físicas. A la No Persona se le insulta, se le despoja de manuscritos, que más tarde se publican deformados en otros países y firmados por alguna Persona. Una No Persona debe aceptar que firmen y cobren las Personas por las obras que escribió la No Persona. A la No Persona se le despoja de familia, animales caseros, amigos y, sobre todo, se le niega Trabajo. Si se queja, se le considera una Perseguidora Peligrosa, en el mundo democrático. (Carballo, 2003, p. 476)

Garro empeña su tarea teatral en la representación de aquellos *sin voz*, porque ella misma se considera parte de ese grupo. Es por su propia condición que siente que esas voces no son escuchadas, no son tomadas en cuenta, por lo tanto, la tarea de Garro comienza con escribir verdades de la *otredad* mexicana o citando a Dánae Rodríguez “es que leer a Elena Garro, es adentrarse a la historia de México con ojos de mujer” (Rodríguez Iglesias, 2011, p. 110).

³³ Este concepto durante mucho tiempo ha generado controversia, por una parte, para José Ramón Alcántara la *teatralidad* es un lenguaje que se construye de acciones, sonidos, espacios, formas cuya construcción ocurre desplazándose en el tiempo y el espacio (Alcántara Mejía, 2010, p. 22), por lo tanto, la *teatralidad* sería lo referente y específico a teatro visto como performatividad. Asimismo, el autor no rechaza la parte textual de la construcción dramática, la que ya ha sido fijada por la escritura. La escritura y el texto fijado —para Alcántara— no es bajo ningún concepto el fin del discurso, puesto que, y según Ricoeur, la escritura es, de hecho, “una intervención intencional en el mundo”, al discurso mismo le precede una acción: la de “querer decir”, por lo tanto, y puesto que el drama es en esencia acción, la *teatralidad* es tanto lo teatral como lo literario. Por otro lado, para Patrice Pavis en su *Diccionario de Teatro*, la *teatralidad* es “la misma oposición que literatura /literalidad” (Pavis, 1987). También en Pavis se dice que la *teatralidad* no puede existir sin escenificación. Por otra parte, y más recientemente, se encuentra Fernando de Toro en el ensayo “¿Teatralidad o teatralidades?”, hace una distinción entre *teatralidad*, texto dramático y texto espectacular, de Toro define *teatralidad* “como la convergencia del texto como discurso” y de una “textualidad que está constantemente haciéndose”. Es la forma de articular y producir signos”, lo anterior en función del teatro-dramaturgia y tomando en cuenta que la *teatralidad* “es propia de cada época y práctica teatral” (de Toro, 1999, pp. 47-52).

Para José Ramón Alcántara: “Indudablemente, la obra de Garro asumió un proyecto de Nación” (2010: p. 53), con esto quiere decir que la obra de la autora —*a posteriori*— es en efecto, un parteaguas para las narrativas femeninas y marginales. Es indudable el valor que tiene la obra garriana para la dramaturgia nacional, sin embargo, es dudoso que la autora tuviera en mente tales ambiciones, como la de crear un proyecto de nación. Hay que recordar que Garro expresa que su teatro es en esencia un tributo a su infancia y a las narraciones que le contaban sus nanas. Cuando a la autora se le pregunta por el mensaje de su obra teatral ella responde “No entiendo a qué mensaje te refieres, pero si hubiera 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” (Alardín, 1987, p. 203). Garro como dramaturga no tenía ninguna intención de crear un proyecto de nación, pero sí desafía y cuestiona “las construcciones nacionalistas del estado”, aunque tiene “ideas de nación” propias y las exhibe en su escritura.³⁴

Por otro lado, sin intención logra ser la voz del *otro*, es decir, encuentra en la *otredad* marginada su propia voz como autora y dramaturga. En este sentido, Alcántara comenta lo siguiente: “La voz del *otro* no es, sin embargo, solamente la voz de la *otra*, sino que, junto con la propuesta rulfiana, permearían la narratividad y la textralidad³⁵ mexicana para crear en ella otra fórmula de identidad” (2010: 53). Una forma alterna de ver lo anterior, parafraseando a Octavio Paz en su obra *El Arco y la Lira* (Paz, 2015), sería que en el *yo* se encuentran los *otros* y viceversa. Elena Garro halla en las culturas y la palabra de la periferia una parte de la configuración de su obra. Es pues, un ejemplo de cómo se puede tomar el teatro folklórico y configurarlo para que no sea didáctico, ni mucho menos educativo, pero que sí tenga como objetivo dar voz a las *otredades* nacionales de su triada marginal — mujeres, pobres e indígenas—.

En palabras de Carballo:

Ve a sus personajes y al mundo en que éstos se mueven con ojos mexicanos desprovistos de prejuicios nacionalistas... Elena Garro trata criaturas y asuntos sin demorarse en las peculiaridades étnicas, en los rasgos puramente locales, en los matices folklóricos. Rompe con el teatro costumbrista, con el teatro propagandístico, con el teatro que ha bajado el realismo a las entendederas del

³⁴ Citas de un artículo en línea titulado “imaginando comunidades en tensión: Elena Garro y el indigenismo” (Dalton, 2016) [<https://nocturnario.com.mx/revista/elena-garro-indigenismo/>] [Consulta: 24-02-2023]

³⁵ La *textralidad* es un neologismo de José Ramón Alcántara, es el híbrido de *teatralidad* y *textualidad* puesto que para él tal concepto es “una metáfora, un intento por abordar conceptualmente la inscripción de la escritura en la *teatralidad* y viceversa”, “la *textualidad* en el teatro y en la escritura dramática” (2010: 22).

público burgués y con el teatro mimético que reproduce sin genio las innovaciones escénicas de vanguardia. (Carballo, 2003, p. 486)

Elena Garro elige el teatro porque, la acción dramática le permite entablar un diálogo entre las *otredades* marginadas y los personajes que representan al orden hegemónico.

Es importante para la dinámica cultural hablar por los oprimidos mediante el lenguaje de la cultura de “elite” o “dominante”. En este sentido, sería relevante reflexionar que la autora, en efecto, pertenece a un sector privilegiado. Garro es una mujer burguesa, blanca y privilegiada, es culta y letrada, se le da la oportunidad de estudiar, lo que para la época era difícil conseguir. También tiene la ocasión de conocer otras culturas, de pertenecer a círculos intelectuales y de ver de primera mano los avances culturales europeos. Lo anterior no demerita su trabajo, al crear narrativas contrahegemónicas.

Elena Garro decide entonces tomar del folklore nacional aquellas cosas que siente se han perdido y que son importantes ensalzar de la propia tradición mexicana. Lo mexicano es todo aquello mestizo, es una mezcla heterogénea de signos del pasado indígena, pasando por la realidad colonial y posteriormente por la modernidad: “Con toda certeza, que hay un teatro propiamente mexicano, no únicamente porque se escriba en México, sino en virtud de que, gracias a él, hoy sabemos algo más de nosotros mismos como individuos, como sociedad y como pueblo” (de Ita, 1991, p. 76).

Fernando de Ita sabe que, al hablar de las *otredades* en el teatro, se puede llegar a la representación de verdades que no solo aluden a fenómenos históricos, sino que aborda problemáticas e ideologías de lo mexicano, de lo que significa el *ser* mexicano. Hacer esto en escena es lo que se buscaba en el teatro nacional moderno, exponer a lo mexicano en las tablas, mostrar lo que duele, y lo que en esencia se es.

Para lograr lo anterior, Garro hace uso del imaginario mexicano, más específicamente del indígena y del campesino. Viviendo en Iguala, Guerrero, estando rodeada de montes, lejos de la ciudad, empapándose de las tradiciones orales del pueblo, es como va construyendo su narrativa. En una carta a Carballo escribe: “En 1953, estando enferma en Berna y después de un estruendoso tratamiento, escribí *Los recuerdos del porvenir* como homenaje a Iguala, a mi infancia” (Carballo, 2003, p. 486). Existe por lo anterior, dentro de toda la obra de Garro, una transtextualidad evidente, usa todo lo transmitido a ella en la infancia para realizar una representación física de esas experiencias. La cultura a demostrar

era la que, para ella, había sido relegada y despreciada por parte de las oligarquías por cuestiones de racismo y xenofobia.

Así, es posible reconocer diversos elementos de la una tradición culta y popular a lo largo de los diferentes géneros cultivados por Elena Garro. Desde las alusiones a las leyendas o la sabiduría en dichos y refranes... Y aparecen como evidencias de una transición paulatina e híbrida que, como suele ocurrir con la tradición popular, funcionan como un mecanismo de oposición al sistema autoritario y opresivo que viven las comunidades indígenas con las que la autora se identificó también de una manera ambigua, entre la simpatía y el temor de quién pertenece a ese otro ámbito. Sin embargo, la autora logra mostrar la permanencia de esa tradición en la actualidad, a pesar de esas contradicciones, trágicamente, aún no resueltas. (Rodríguez, 2017, p. 41)

Garro usa el poder enunciativo del teatro que “se convierte en el medio por excelencia para incorporar otros textos”.

Alejandro Ortíz Bulle- Goyri comenta sobre el teatro de Elena Garro lo siguiente: “Se puede observar el uso estilístico de elementos del lenguaje y costumbres de la cultura popular o regional, para presentar un conjunto de ideas conceptos y reflexiones en torno de la condición humana” (Ortiz Bullé-Goyri, 2010).

Garro hace uso del folklore y de elementos regionales como lo indígena para realizar una reflexión de la vida desde su propia perspectiva. Hace un trabajo en el que, mediante discursos de la tradición oral mexicana, pone en evidencia problemas existenciales que le atañen al ser mexicano.

En su teatro existe un híbrido entre la cultura popular y un bagaje culto, lo cual hace de su obra una “dramaturgia que se sostiene a sí misma y que se convierte en modelo de creación dramática y en una rica fuente de teatralidad” (Ortiz Bullé-Goyri, 2010). Elena Garro crea una *teatralidad*, que en efecto define y ayuda a entender las *otredades* existentes a mediados de los años cincuenta del pasado siglo. Según Alejandro Ortíz Bulle- Goyri, la originalidad de su teatro se debe a “la síntesis y la conjugación que hay en él de problemas existenciales expuestos dentro del ámbito de la cultura popular mexicana o a rasgos de la historia, conjuntamente con una gran poeticidad en sus diálogos” (Ortiz Bullé-Goyri, 2010).

La autora comienza proponiendo un conflicto en esencia realista, para posteriormente inyectarle poesía, simbolismos, metáforas que le vienen bien, puesto que en la obra dramática garriana persiste un pensamiento mítico que dialoga con lo cotidiano.

2.3 Pensamiento mítico en la obra *garriana*

Fue Carlos Fuentes, en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, quien expresó que a mediados del siglo XX surgió una nueva forma narrativa. Para Fuentes, “la forma burguesa”, es decir, el realismo, estaba muerto; por lo que fue necesario crear una novela que se identificara con la poesía y el mito, para que, a través de estos elementos, pudiera existir una identificación entre el individuo latinoamericano y el autor que le llamaba. En este sentido, si bien es cierto que Carlos Fuentes se refiere meramente a la novela, en su texto también considera al teatro —el de Brecht, Pirandello y Artaud—, por lo que la dramaturgia debiera sentirse aludida.

Fuentes deja en claro que hay un acercamiento entre los autores latinoamericanos por el trasfondo mítico y regional de sus países, al escribir sobre este, la literatura que surgió respondería a la universalidad y la identificación regional, respectivamente. Para ello, el autor tendría que hacer uso de formas no convencionales, refiriéndose a lo meramente “occidental”, que seguía pautas de tiempo, de lugar, de criterios sociológicos y psicológicos, donde el contexto histórico solía ser más importante que los personajes y sus problemáticas personales.

En contraste, la nueva narrativa tendría que alinearse con las formas poéticas, épicas y míticas, puesto que en los pueblos latinoamericanos ya hay previamente un pensamiento de esa índole, que incluso le precede al colonialismo. A este respecto, Fuentes menciona que existe en los nuevos autores:

...la capacidad para encontrar y levantar sobre un lenguaje los mitos y las profecías de una época cuyo verdadero sello no es la dicotomía capitalismo- socialismo, sino una suma de hechos fríos, maravillosos, contradictorios, ineluctables, nuevamente enajenados que realmente están trasformando la vida en las sociedades industriales. (Fuentes, 1985, p. 18)

En este nuevo lenguaje, se podía transcribir la cosmogonía de los pueblos y, asimismo, acercarlos a su realidad moderna.

El mito es de suma importancia para las sociedades modernas porque permite darles explicación a muchas cuestiones de índole individual desde el colectivo. Para Claudio Ramírez, “el mito posibilita la interpretación de una realidad de forma comunitaria y no desde una forma solitaria del mundo” (Rámirez Angarita & Santos Gutiérrez, 2018, p. 44), por lo que se convierte en un mecanismo de transmisión cultural desde una universalidad. De igual

forma, mediante la mitificación y la lírica, los autores latinoamericanos hacen una separación con el lenguaje heredado del español peninsular para encontrar su manera de escribir. Es a través del mito que el autor puede lograr hacer uso de temáticas importantes sin interesarle las concepciones psicológicas, sociales o políticas, y con ello apoyar su narrativa y por supuesto su percepción de realidad.

Elena Garro hace uso del pensamiento mítico en su obra, utiliza un lenguaje poético, y el tiempo anacrónico, lo que superpone una realidad alterada o alterna. Garro hace uso del lenguaje poético como forma de ir encontrando identidad, de esta manera se va definiendo a sí misma; crea un lenguaje diferente, en el que los hombres y las mujeres mexicanas puedan reconocerse desde su tradición, cosmovisión y mitos primigenios; Garro les habla de cerros, de montes, de apariciones, de ritos, de muertos que se convierten en fantasmas y pueden interactuar con los vivos.

Esta atmósfera lírica es una constante a través de la obra de Elena Garro. En realidad, es el lazo unificador que hace de su obra una totalidad reconocible como fruto de su pluma particular. No existe ninguna crítica sobre su obra que no hace mención de este hecho (Verwey, 1982, p. 29).

La doble realidad garriana es una puerta al tiempo del mito, en la que los símbolos mexicanos se convierten en expresión literaria, donde la expresión oral de los pueblos se transforma en literatura y representación. Para la autora, como menciona Antonieta Eva Verwey, “la realidad lógica, racionalista, la de los políticos y los relojes, no es la realidad verdadera” (1982, 29), es solo espejismo, la realidad alternativa —la del mito— es la real, es la que para sus personajes supone la felicidad y el *leit motiv* de su existencia. Hay una mitificación del tiempo en la obra de Garro, este se convierte en algo inexistente, se va del pasado al presente, del presente se vuelve al futuro y del futuro al pasado y a la memoria. Las atmósferas garrianas oscilan entre dos líneas, entre la realidad “prosaica” y la realidad fantástica. La narrativa de Garro logra insertar el mundo subconsciente y maravilloso en la realidad objetiva y para ella ambas “son presentadas como verosímiles” (Verwey, 1982, p. 30).

Sus personajes son míticos, porque en ellos existe un sentido de fatalidad. Los personajes conocen sus destinos, no pueden escapar de ellos, los dioses demandan obediencia —en este sentido los dioses serían la sociedad—, y si existiese un sesgo de rebeldía, solo habría desolación y tragedia.

La obra de Garro se eleva al nivel de lo mítico, y cuando sucede esto, deja de ser costumbrista, folklorista y regional para volverse universal. No se desmiente que los elementos anteriormente mencionados existan en la obra de Garro, de hecho, existen, pero son utilizados a favor de una visión particular del mundo, una visión única, y se convierte en un parteaguas para la literatura mexicana, latinoamericana y universal.

A continuación se explica el estilo de Elena Garro, retomando lo mexicanista, el folklor y lo mítico para adentrarnos a la vanguardia.

3 Teatro de Vanguardia en Elena Garro

3.1 Inicios del teatro de vanguardia en México

Para Alejandro Ortíz Bullé-Goyri, en el México postrevolucionario existían muchos cuestionamientos sobre la actividad tanto literaria como teatral de México, había una agitación acerca de cómo iría evolucionando la escena nacional, existía la necesidad de irse acercando a la realidad de la modernidad. Al respecto, Bullé- Goyri escribe:

una de las inquietudes de mayor fuerza en el teatro mexicano de esos primeros años —época posrevolucionaria— de cambio y transformación fue la de cómo incorporar a la escena las propuestas teatrales de la vanguardia europea. Cómo hacer un teatro mexicano que fuese al mismo tiempo correlativo a la idea de modernidad. (Ortiz Bullé-Goyri, 2005, p. 173)

En este sentido, existió una necesidad por tomar de los nuevos manifiestos vanguardistas europeos, rasgos que coincidieran con los tiempos que vivía México. En Europa, las vanguardias nacen como una manera de dar sentido a los acontecimientos vividos por la guerra, algo que el teatro mexicano conocía, puesto que la Revolución Mexicana fue una guerra civil que transformó la vida política y social de país. Del mismo modo, tanto en Europa como en México se estaba en medio de la reconstrucción, de la búsqueda de la identidad, de perspectivas que le dieran sentido al sinsentido en las que se veía envuelta la sociedad.

La vanguardia, tanto en la literatura como en el teatro y en otras artes, es epítome de experimentación, de ir contra corriente a las estéticas hegemónicas e imperantes. Para María

Andrea Giovine “las obras de vanguardistas son una constante reflexión sobre la forma, una búsqueda incesante de diversos modos de expresión artística”.³⁶

En la escena teatral mexicana se necesitaba con toda certeza experimentar con la teatralidad, converger con el público en las problemáticas sociales de su contexto, entablar un diálogo en el que diversas formas de ver el mundo tuvieran lugar. Los autores de la vanguardia no intentan imitar la vida, la representan de múltiples maneras y muchas veces desde un criterio personal. Un ejemplo pudiera ser un cuadro de Monet. Con la impresión real de las cosas que ya existía en ese momento con la fotografía, ¿cómo podía innovar el artista? Al artista se le había dejado la tarea de descubrir, crear o inventar nuevas perspectivas del mundo. En este ejemplo, Monet decide dejar de lado pintar retratos, personas, escenas y paisajes realistas, lo que da pie a que comience a pintar su perspectiva, con pinturas que de lejos son un concepto, pero de cerca se convierten en solo pinceladas de color. La experimentación lleva a los artistas a cuestionar el qué pasaría si se comienza a poner en tela de juicio el *status quo*, y los resultados son la innovación y la visualización del mundo desde diferentes aristas.

La creación de nuevas maneras de hacer teatro converge con el nacimiento del cine. Fotogramas se proyectan a gran velocidad, en los que se pueden ver personas reales que cuentan una historia. De esta manera el teatro rechaza la idea del arte de la representación, de la mimesis y da pie a “una estética antimimética y antiaristotélica” (Alcántara Mejía, 2010, p. 71).

Para José Ramón Alcántara, la vanguardia es un claro “rechazo al racionalismo ilustrado, pero sin rechazar la racionalidad” (2010: 72), en este sentido, deja atrás la imitación de la realidad para ir en la búsqueda de conciencia, cuestionar la propia realidad, cuestionar “verdades” establecidas desde una perspectiva humanista, “iniciar la recuperación de lo oral, de lo particular, lo local, lo temporal, en fin, de la subjetividad, sin desdeñar la objetividad vista como uno de los criterios, más no el único de la verdad” (Alcántara Mejía, 2010, p. 72).

El teatro mexicano se convierte entonces en una resignificación de cuestiones meramente mexicanas como las imágenes, los mitos y los símbolos. Para ello hubo varios experimentos postrevolucionarios que buscaban una relación simbiótica entre la vanguardia

³⁶ Cita de un artículo virtual publicado por la Enciclopedia de la literatura en México llamado “Panorama editorial de las literaturas de vanguardia en México”, (Giovine Yañez, 2018). <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1340> [Consulta 10- 05- 2022].

y los regionalismos: “La escena mexicana ‘se salió del cuadro’, adoptó una posición contraria a la solemnidad y produjo sentido crítico, no sólo en la manera de asumir los temas, también en la forma de la escritura dramática”³⁷. Se comenzaría por enfrentar entonces a los discursos teatrales dominantes a finales del siglo XIX, tales como el realismo, obras españolas en verso, la opereta, la revista y la carpa. Los primeros experimentos que surgieron fueron el *Teatro sintético* (1923) y el *Teatro Mexicano del Murciélagu* (1924).

Tanto el *Teatro sintético* como el *Teatro Mexicano del Murciélagu*, nacieron gracias a los manifiestos futuristas. En el manifiesto del *Teatro Futurista Sintético*, Marinetti, Settimelli expresa³⁸, se trata de un teatro breve, comprimir en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos. Se le da una gran importancia a la velocidad, a ir en contra de un teatro pacifista. Es un teatro no prodigioso, anti técnico; para los futuristas la técnica “obliga a la genialidad del autor a deformarse y disminuirse” (Marinetti, 1978, p. 169).

De esta manera, y gracias a la gran inspiración que tuvieron los textos futuristas en México, es que nace el movimiento *Estridentista*. Este es “un movimiento mexicano de vanguardia, que se caracterizó por ser multidisciplinario, por sus influencias marcadas del futurismo italiano, la invención de la electricidad y la proliferación de las máquinas”.³⁹

Dicha vanguardia nace gracias al poeta mexicano Manuel Maples Arce, quien escribe en 1921 el “Actual N° 1”, un manifiesto en forma de panfleto de una sola hoja. De esta manera se suman distintos artistas⁴⁰ al proyecto. Junto con los *Contemporáneos*, el grupo *Estridentista* comienza una etapa vital en la renovación estética del teatro y la escritura mexicana.

En este sentido, y ya inspirados por su propio movimiento, así como por el futurismo, es que se presentan obras breves que exaltan las costumbres populares, tratando de sintetizar las tradiciones a su “mínima expresión” (Meyran, 1997, p. 471), con el fin de ser elocuente para un público cosmopolita. Dichos experimentos solían representarse en las ciudades, para

³⁷ Cita de un artículo editado por el periódico *El universal* “La vanguardia escénica, desafío frenético al autoritarismo” (Hernández, 2018)[Consulta 10-05-2022]

³⁸ Remitirse al libro *Manifiestos y Textos Futuristas* (Marinetti, 1978, pp. 167-177)

³⁹ Artículo virtual “Actual N° 1” (Trilnick, s.f.). <https://proyectoidis.org/actual-no1/> [Consulta 10-05- 2022]

⁴⁰ Como núcleo del grupo estridentista: Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Luis Quintanilla del Valle y Leopoldo Méndez. Otras personas que contribuyeron al movimiento fueron Tina Modotti, Loli Cueto, Adela Sequeyro Haro, Carmen Mondragón, Nellie Campobello, Armando Zegrí, Humberto Rivas Panedas, Xavier Icaza y Jean Charlot.

que los sectores ciudadanos tuvieran una idea de la vida del campo y de las culturas mestizas e indígenas que eran importantes para la identidad nacional.

Para Bulle-Goyri, en el Teatro *Sintético* había dos líneas fundamentales: “exaltación de la modernidad y la construcción de un teatro nacional que recuperara y utilizara escénicamente el folklor nacional” (2005: 173).

Ya inspirados por el manifiesto *Estridentista* y el uso de recursos regionales, solo quedaba representar obras que dieran visibilidad a problemáticas de índole mexicana, indígena y campesina. Es así que nace el *Teatro Mexicano del Murciélagos* de Luis Quintanilla. Este “incorpora elementos urbanos e indígenas en sus programas” (Ortiz Bullé-Goyri, 2005, p. 179), también tenía como objetivo participar y concursar a la par de las vanguardias europeas, no obstante, “seguían un esquema de dramaturgia realista de tendencia melodramática” (2005: 175), por lo que la vanguardia mexicana estaba muy lejos de estar lista.

Aún y cuando los nuevos movimientos estaban empujados a comparación de los nacidos en el viejo mundo, es interesante que ya exista una necesidad por experimentar, por innovar y por gritar las realidades a las que se enfrentaba la escena del país. Ahora bien, era cuestión de pulir y crear dramaturgias y teatralidades cada vez más complejas, ya que solo mediante la vanguardia “el teatro podrá sostenerse e incluso vencer la competencia del cinematógrafo” (Marinetti, 1978, p. 169).

A partir de la vanguardia es que se empieza a gestar una nueva dramaturgia y con ella, un estilo único del cual haría uso la propia Elena Garro.

3.2 Género y estilo de la obra Garroista.

Fundamentalmente para el teatro y debido a su constitución, es uno de los géneros literarios en los que se puede encontrar con mayor facilidad reglas con las cuales guiarse para saber su constitución, desde a que género o géneros pertenece, hasta el estilo, los temas y los tonos de cierta obra dramática. Está de más decir que las obras aquí analizadas, en el campo de la literatura, pertenecen al género dramático y que este a su vez se divide en géneros y subgéneros.

Como bien es sabido, el teatro o género dramático, consta a su vez de dos géneros que son considerados “mayores” o primigenios, de los cuales se derivarán otras formas y otras reglas, estos dos son la Tragedia y la Comedia. Desde los tiempos de la Grecia clásica

y gracias a la poética de Aristóteles, es que se conciben en la literatura dramática estos dos géneros como los de mayor importancia tanto por sus temas como por lo que enuncian. En este sentido, la Tragedia es la que suele hablar de los grandes temas, siendo enunciada por los grandes hombres o por héroes mitológicos mediante la acción —por eso la dramática se diferencia de la épica—. En la comedia se devela el nivel moral del individuo y se hace especial énfasis en los vicios del carácter, es decir, la comedia no la enuncian los grandes hombres, lo hace el vulgo, la burguesía y por lo tanto no hay héroes. Derivados de estos dos géneros, se crean otras subdivisiones como son la tragicomedia, la pieza, el melodrama y la farsa. Para Claudia Cecilia Alatorre el género “es la posibilidad de analizar el nivel moral, ético, ideológico y filosófico que están sintetizados en el texto dramático” (Alatorre, 1999, p. 26). Por lo anterior, las obras analizadas en el presente trabajo entran en el género de la farsa.

Para Virgilio Ariel Rivera “la farsa es un signo de rebeldía” (Rivera, 2001, p. 219), es un pronunciamiento en contra del sistema hegemónico; parafraseando a Virgilio Rivera (2001) el hombre esta subyugado a normas sociales y reglas que rigen la vida cotidiana el instinto de conservación es lo que hace que los seres humanos vivan ante ese régimen, la colectividad obliga a vivir de esa manera. El hombre tiene que poner un freno una pausa a sus instintos para poder vivir en sociedad, hablando desde un punto de vista freudiano, los seres humanos viven en una constante represión, es por ello que buscan dos vías de salida para su frustración; la ciencia y las artes. La ciencia es el “medio para luchar contra su desconocimiento de la naturaleza” mientras que las artes son una “válvula de escape para la energía contenida en su espíritu” (Rivera, 2001, p. 218).

En este sentido, y ya explicado lo anterior, Garro hace uso del subgénero de la farsa en sus obras dramáticas, porque el teatro como arte, no sólo ayuda a liberar la frustración del lector-espectador, también libera al artista-dramaturgo en este caso. De igual manera Elena Garro toma la farsa ya que debido a su constitución y estilo sus obras son posibles, puesto que este género se mueve “en el terreno de lo imposible” (Rivera, 2001, p. 220), los personajes, los diálogos, los escenarios y las situaciones son subjetividades alejadas de la realidad tangible que salen de la mente del autor; son imposibles, pero no incongruentes.

La farsa es utilizada por la autora como género para sus obras de teatro breves, esto es porque busca retratar el lado más vil, cruel y grotesco de la sociedad en la que ella vivía, es por ello que mediante el símbolo y la sustitución de la realidad, hace una clara burla y

crítica social en contra de los ejes hegemónicos, lector-espectador tiene que ver reflejada una sociedad que por un lado, busca congraciarse con los marginados, pero que a su vez los desprecia y los sobaja cuando no es de su conveniencia. Este género provoca en el lector-espectador vergüenza, sin embargo también cierto grado de satisfacción por ver que otros —en este sentido el dramaturgo y los intérpretes— han sido capaces de exponer lo que por muchos es reprimido, y que sin duda existe reconocimiento en ello (Rivera, 2001); la farsa “desenmascara a la realidad, la desnuda” (Alatorre, 1999, p. 112), siempre de manera grotesca, exagerando muchos de los elementos constitutivos del drama, el lenguaje, la personalidad y los gestos de los personajes, esto quiere decir, llevar todo al límite desde el principio, eso es lo que Garro hace en sus obras, estas comienzan ya en el límite de lo aceptable y de ahí solo escala, es por ello que sus dramas llegan hasta las últimas consecuencias y rebasan la realidad.

[...] a través de la exageración de los rasgos caracterológicos, de lo *sui generis* de la anécdota y de un lenguaje que puede ir desde un “hiper” realismo, hasta aquel que tenga la misma lógica que los sueños, se da al espectador un marco mucho más amplio de reflexión acerca de la realidad que le ha sido presentada tan sintéticamente —al espectador—. (Alatorre, 1999, p. 116)

Virgilio Rivera propone dos esquemas del género fársico: el *desnudamiento* y el *revestimiento*. El primer esquema es de “escarnio, saca a relucir lo feo de la verdad, implica la crítica la burla, la denuncia, las miserias humanas” (Rivera, 2001, p. 221) y es de índole negativa; el segundo esquema “propone una belleza mayor para la verdad, implica el anhelo, el ideal, la hipótesis” (Rivera, 2001, p. 222), y es positiva. Bajo estos dos esquemas, las obras de Garro operan en el esquema del desnudamiento puesto que evidencia conductas de la sociedad mexicana del siglo XX, como el machismo y el racismo.

Asociado con la farsa también vienen los estilos. El género está condicionado por un estilo, y para ello se citará a Usigli acerca de lo que es estilo para él.

[...] la palabra estilo se define como una proyección universal que afecta a las artes mismas y no a sus instrumentos ni a sus géneros o formas canónicas. De esta manera puede hablarse de un estilo en las artes para definir un movimiento universal de expresión del espíritu, sujeto al mismo grupo de ideas dominantes que determina la realización de la vida social, religiosa, y económica de un país, de un continente o del mundo entero en cierto periodo. (Usigli, 1940, p. 26)

La obra literaria y en este caso dramática, es una hija de su tiempo, es decir, el autor abre una conversación con sus contemporáneos, expresa ideas y sentimientos afines a esa época en particular. Lo que el autor realiza, en este caso Elena Garro, es mostrar su visión del mundo.

Juan Villegas en *Interpretación y análisis del texto dramático* (1982) dice que, el estilo es un modo de escritura específica de uno o más escritos, ya sea de un género literario o de una época, es en sí como el autor concibe la realidad utilizando los medios expresivos y objetivos literarios en boga de ese momento histórico en específico. Debido a su naturaleza y tono exagerado, exaltado, violento y fantástico, pasando por la metáfora, es decir una sustitución de la realidad, es muy difícil —por no decir imposible— que la farsa haga uso del estilo realista o naturalista, por ello Garro hace uso de las vanguardias europeas como estilo en la escritura, teniendo como base el género de la farsa para hacer una mordaz crítica social que tiene una función en la sociedad de su tiempo. De nuevo, el estilo es personal, sin dejar de lado —ya sea que la autora lo quisiera o no— los factores históricos y estilísticos de su época.

Por lo anterior, se llega a la conclusión de que Garro usa las vanguardias europeas como una herramienta para su mensaje. Jean Franco, en *The modern Culture of Latin America*, deja claro que, la literatura latinoamericana esta entrelazada con los movimientos sociales y políticos de sus países, es por ello que muy difícilmente en países de Latinoamérica exista un arte contemplativo, reflexivo o meramente catártico, dando lugar y prioridad a la denuncia social que apoya movimientos del pueblo, por lo que es más importante expresar el sentir del colectivo más allá del individual: “Latin American reality was too bold and strange to be grasped by writers accustomed to the narrow refinements of Paris or London” (Franco, 1967, p. 2)

Siguiendo con Franco, también deja en claro que, en América Latina, los escritores toman prestadas las vanguardias europeas como base para sus textos, “A new social situation defines the position of the artist, who then improvises or borrows a technique to suit his purpose” (Franco, 1967, p. 2). Es de esta manera que los artistas latinoamericanos, haciendo uso de conocimientos intelectuales, buscan combinar/adaptar las vanguardias europeas con cuestiones originarias de sus pueblos y de su cultura. “Here again, the writer’s desire to show the originality of his own culture often conflicted with the European standards he unconsciously accepted” (Franco, 1967, p. 9). Es por ello que en América Latina salen híbridos vanguardistas muy interesantes, que combinan estéticas y estilos europeos, modos

de pensar, filosofía nueva, al menos en este lado del mundo, con el folklor propio de países y culturas latinas.

En este sentido, la obra de Elena Garro es el resultado de lo anteriormente explicado. Ella hace uso de vanguardias en el teatro tales como, el surrealismo, teatro del absurdo, teatro simbólico, el esperpento, pasando por lo fantástico, para adentrarse en la filosofía existencialista. A su vez lo fusiona con pensamiento propio de la idiosincrasia mexicana, con la cosmogonía indígena para dar un mensaje de crítica social mordaz en temas que le importaban tanto personalmente como al colectivo de su tiempo.

Hay que ahondar en el estilo de la dramaturga. En sus obras la realidad es rebasada, no es suficiente este plano tangible para contar sus historias, la visión del mundo para Garro es dispar, ella encuentra un absurdo en cómo son tratadas las que para el estado y la sociedad son las “NO PERSONAS”⁴¹, los otros, los marginados, las mujeres, los niños, los indígenas y los pobres. Por ello, su teatro está entre la línea de lo posible y lo probable. Su visión no puede ser explicada con diálogos cotidianos, la necesidad de sus personajes es tal, que necesitan escapar de esta realidad, aquella que necesita rebasarse para que los problemas puedan sobrepasarse o “resolverse”. De esta forma, Garro usa la poesía, el símbolo para poderse explicar, usa elementos psicoanalíticos para intentar entender su mundo y el de sus personajes. Ese mundo tiene cabida en el teatro, y este ayuda a desmenuzar la realidad de sus ficciones, lo que no necesariamente lo hace inverosímil, puesto que es ella y su realidad como la concibe, y esta tiene relación con su contexto.

En conclusión, usa las vanguardias como herramienta, porque se adapta a su tiempo, es el estilo del momento, consecuencia natural del contexto universal, es un estilo general e histórico; por otro lado, usa la farsa como género dramático para parodiar a la sociedad mexicana exacerbando sus modos y pensamientos, dejando en ridículo a los representantes del poder. Como estilo individual, Garro toma fragmentos del folklor mexicano, solo aquello que puede ser utilizado a favor de sus temáticas, como lo son el machismo, la infancia, la marginalidad, la feminidad, lo femenino, la exclusión, lo indígena, las otredades y la mujer en este contexto específico, para ello utiliza recursos que se vuelven su estilo personal como

⁴¹ Remitirse a una carta que se en *Protagonistas de la literatura mexicana* (Carballo, 2003, pp. 475-486), sobre su correspondencia con Elena Garro en la cual ella menciona que para el estado existen “Las No personas”, individuos que son rechazados por la sociedad y el estado, debido a ello no son sujetos de derecho y —en teoría— son totalmente dependientes de otros sujetos que poseen el privilegio de ser aceptados.

lo poético, lo psicoanalítico, lo subconsciente, lo mexicanista y por supuesto el uso de la síntesis en sus obras cortas.

A continuación, se hace un análisis estilístico de las obras breves de Garro, desde el uso del folklor mexicano, el uso de las vanguardias europeas —que muchas veces son más de una—, así como comentarios a su estilo personal.

3.3 Los pilares de Doña Blanca.

Una de las características que más se repiten dentro de la obra garriana es la intertextualidad que tienen sus cuentos y su teatro con elementos del folklor. Un ejemplo de ello es el uso de frases, leyendas, dichos y juegos del colectivo popular mexicano.

Estos recursos no se remiten solo a la mera enunciación o comentario cultural. La autora en ningún momento pretende hacer un trabajo de recuperación de las tradiciones perdidas del imaginario mexicano, al menos ese no es su objetivo final. Elena Garro hace un trabajo de memoria desde sí misma, más que una labor de recuperación antropológica de textos populares. En este sentido, la dramaturga emplea elementos de la tradición oral popular para realizar su propia interpretación de ella, para darle un significado personal y que de esta forma siga en la memoria colectiva, mediante la palabra escrita que llegará a un lector o un espectador. A este respecto, Azucena Rodríguez comenta que “cada época actualiza fragmentos de lo remoto, que otra época ya había olvidado” (Rodríguez, 2017, p. 36), o mejor dicho el inconsciente colectivo⁴² constantemente se hace presente en el arte con el fin de abrir los textos y la palabra a significados, que si bien ya están en todos los seres humanos, se actualizan y son de gran relevancia en un contexto determinado. Con lo anterior, Garro tomaba una posición tanto política como social. La escritora siempre fue “una partícula revoltosa” o, en otras palabras, una mujer contra el sistema y su autoritarismo.⁴³ La mejor manera de revelarse contra una educación que buscaba la occidentalización de la cultura en

⁴² Según Carl Jung en su libro *Arquetipos e Inconsciente colectivo* existen dos tipos de inconsciente: el personal, este se basa en “la experiencia y la adquisición personal” (Jung, 1970, p. 10) y el inconsciente colectivo. Este último es innato, arcaico, primitivo y universal, es en sí “contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre.” (Jung, 1970, p. 10). Estos contenidos posteriormente son llamados arquetipos, y estos van cambiando y sustituyéndose dependiendo la cultura y el momento histórico.

⁴³ Patricia Rosas Lopátegui nos da un ejemplo de cómo Elena Garro tenía una posición política y social en su libro *El asesinato de Elena Garro*, una compilación de su obra periodística donde cuestiona el *status quo*. Con esta obra periodística, se puede vislumbrar mucho de su posicionamiento político y social. Garro sin duda alguna fue una persona *non grata* para muchos gobiernos mexicanos, tanto así que tuvo que exiliarse.

México en pos de la modernidad, era en su escritura. Mediante ella se posicionaba como una fiel detractora de “las ideologías hegemónicas”,⁴⁴ que buscaban la renuncia a las tradiciones para dar paso a una nación “moderna y educada”. Por lo anterior es que la obra de Garro puede estudiarse desde la perspectiva de la memoria y su relación con el folklor mexicano.

La obra *Los pilares de doña Blanca* es un ejemplo de intertextualidad entre una ronda infantil y la obra de teatro que vería por primera vez la luz en 1957. El elemento intertextual a analizar es la ronda infantil, la obra de Garro es paródica, frecuentemente hace uso de refranes o frases de la cultura popular mexicana que influyen en su creación literaria. Estas suelen ser siempre una inspiración a partir de la cual la autora pondrá su interpretación. La obra garriana se construye de elementos de la tradición mestiza, el origen de la ronda infantil es colonial, heredada de los españoles, quienes lo pasaron oralmente a las comunidades criollas y mestizas, lo alimentaron con componentes propios, de tal manera que se va actualizando y adquiriendo significados diversos dependiendo de la época y la región.

A continuación, se presenta la ronda infantil:⁴⁵

Doña Blanca está cubierta
de pilares de oro y plata.
Romperemos un pilar
para ver a doña Blanca.

¿Quién es ese jicotillo
que anda en pos de Doña Blanca?
Yo soy ese jicotillo
que anda en pos de doña Blanca.

¿Dónde está doña Blanca?
Se fue a la plaza.
Malhaya sea su calabaza.

Doña Blanca está cubierta
de pilares de oro y plata.
Romperemos un pilar
para ver a doña Blanca.

¿Quién es ese jicotillo
que anda en pos de Doña Blanca?

⁴⁴“Imaginando comunidades en tensión: Elena Garro y el indigenismo” (Dalton, 2016). Artículo en línea :<https://nocturnario.com.mx/revista/elena-garro-indigenismo/> Consulta [18- 08- 2022]

⁴⁵ Debido a que es una ronda infantil del imaginario popular, la versión utilizada en el presente trabajo es la publicada por la Secretaria de Educación Pública (SEP) en el libro de lecturas de Primer Grado de primaria (Dirección General de Materiales Educativos de la Secretaria de Educación Publica, 2020). En línea: <https://libros.conaliteg.gob.mx/2021/P1LEA.htm#page/3> Consulta [18- 08- 2022]

Yo soy ese jicotillo
que anda en pos de doña Blanca.

¿Dónde está doña Blanca?
Se fue al cerro.
Malhaya sea su becerro.

La ronda infantil tiene distintas variaciones, las estrofas han ido cambiando como suele ocurrir con las canciones de tradición popular, más que irse perdiendo el sentido “original” —si es que se puede hablar de tal—, se va enriqueciendo con las variantes que han pasado de generación en generación.

Hay distintas versiones sobre cuál es la historia que origina esta canción popular. La más coherente, data de la alta Edad Media y sugiere que se trata de la historia de una princesa española, específicamente de Blanca de Borbón, reina de Castilla; sería su marido Pedro I de Castilla quien la encarcelaría en un castillo de Toledo hasta su muerte, debido a la falta de pago de su dote matrimonial por parte del Rey de Francia. A partir de aquí, la leyenda sugiere que los habitantes de los alrededores del castillo, quienes sabían su desgraciada situación, fueron los que escribieron la ronda a modo de contar la historia de la consorte real. Posteriormente, se convertiría en un juego de niños que llegaría hasta la Nueva España gracias a la conquista y posterior colonización.

Una de las preguntas que se han hecho alrededor de la canción es ¿qué es un *jicotillo*? La palabra es un derivado de la original que en esencia es un Quijote, el diminutivo quedaría como Quijotillo. Según el diccionario de la Real Academia Española puede ser “Pieza del arnés destinada a cubrir el muslo” o “por alusión a Don Quijote de la Mancha. Hombre que, como el héroe cervantino, antepone sus ideales a su conveniencia y obra de forma desinteresada y comprometida en defensa de causas que considera justas.”⁴⁶

Con el tiempo, la palabra se fue deformando, hasta llegar a lo conocido al día de hoy como *Jicotillo*; no hay una explicación del porqué esta palabra habría sustituido a la anterior. De igual manera se le agregaron expresiones que solía utilizar la población mestiza como malhaya que, según el diccionario de americanismos, “expresa lamento por algo”.⁴⁷

¿En qué se relaciona, entonces, esta ronda infantil con la obra teatral escrita por Garro? ¿Por qué la autora la toma como inspiración? Según Azucena Rodríguez “muchos

⁴⁶Definición de la RAE. En línea. <https://dle.rae.es/quijote#UqbdGII> Consulta [18-08-2022]

⁴⁷ Definición del diccionario de americanismos. En línea. <https://www.asale.org/damer/%C2%A1malhaya!> [18-08-2022]

elementos de la tradición incorporados en la obra de Elena Garro tienen un sentido similar de sentencia, como un modo de orientar el comportamiento de las jóvenes generaciones” (Rodríguez, 2017, p. 37). A este respecto, Garro retomaría el relato infantil que asemeja un cuento de hadas medieval, donde existen caballeros y una “damisela en peligro” encerrada en una torre, a la espera de ser rescatada. Dichos elementos, sin embargo, no se cumplen al pie de la letra, debido a que, como tal, *Los pilares de doña Blanca* no tiene la estructura de cuento y no está dirigida a niños.

Garro y su obra están impregnadas del espíritu de la niñez, época que consideraba más feliz, por estar llena de inocencia, de ensoñación y de fantasía. El tema de la obra es tratado como infantil, aunque no lo sea; sin embargo, su configuración intenta llegar al niño interior del lector-espectador, a semejanza de un cuento de hadas como los que suelen contarse a los niños, aunque en el trasfondo, existan temas complejos.

En la obra hay personajes simbólicos, como lo es el héroe, que a su vez es una imagen del inconsciente colectivo —arquetipo—. Lo anterior nos lleva a una obra conectada con el mito. Para Carmen Alardín la obra tendría un sentido psicoanalítico. freudiano mientras que en este trabajo se acercara más a un sentido jungiano, por el tema de la fusión de los contrarios.

Para el autor Richard Callan *Los pilares de doña Blanca* asemeja un cuento de hadas, con los elementos que los caracterizan, como los caballeros y la doncella encerrada por una fuerza superior. Para Callan los cuentos de hadas “are generally an attempt to exteriorize psychological processes, adventures of the psyche” (Callan, 1983, p. 31) y con ello la representación de factores inconscientes de la experiencia en la vida. No es coincidencia que Garro haya tomado como inspiración inicial una ronda infantil, ya que busca darle sentido a una fase particular de la vida, encontrar un *leit motiv*, siempre y cuando se llegue a la significación escondida de la trama. Bruno Bettelheim, en el libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, señala que estos “suelen plantear de modo breve y conciso, un problema existencial” (Bettelheim, 1994, p. 12), también se busca encontrar con ellos sentido a la vida, “desarrollando nuestras mentes” (1994: 6) mediante la lectura que contienen imágenes inconscientes.

La autora retrata lo esencial de las actitudes humanas y en este sentido la obra es sobre el hallazgo de uno mismo encontrándonos en el otro. La concepción de buscarse mediante el amor por el otro o el encuentro con la *otredad*.

El caballero Alazán es el personaje activo, quien tiene el objetivo final de encontrarse a sí mismo. Todos los demás personajes circundantes, como lo son Rubí, los cuatro caballeros sin nombre y la misma doña Blanca, son una esencia de él mismo, una versión del pasado o quizás del mismo presente.

Alazán: Con largas galerías jamás pisadas, con espejos vírgenes de rostros extraños. Si te miraras en ellos, encontrarías el rostro que perdiste por haberte reflejado en espejos contaminados de narices que no eran las tuyas.

Blanca: ¿Y en tu espejo sería más bonita?

Alazán (*da otro golpe y cae un pilar*): No sé, serías tú.

(Garro, 2016, p. 19)

En su largo andar por buscarse a sí mismo, Alazán se encuentra con distintas versiones de él. Para Carmen Alardín los caballeros representan, cada uno, una etapa del amor, mientras que Alazán representaría “el amor verdadero” (Alardín, 2008, p. 191). Tratándose de un viaje individual para conocer el ser, los caballeros representarían etapas distintas para llegar a ese conocimiento. El corazón del Caballero I es joven y en él “*arden tres llamas: una azul, otra roja y la última blanca*” (Garro, 2016, p. 16); el Caballero viene a representar la vitalidad de la juventud, la llama ardiente de la curiosidad por vivir, y por amar.

El corazón del Caballero II es plateado y fantasmal, “hace ya mucho que dejó de latir” (Garro, 2016: 16); representa a la desilusión que viene con la vida misma, la causa puede ser el amor o las vicisitudes por las que inexorablemente se tiene que pasar. El Caballero III “*entra y apresuradamente saca su corazón ya muy viejo, que tiene la forma de un zapato usado*” (Garro, 2016, p. 16); representación clara de quien ha tenido mucho recorrido, la vida desgasta a aquellos que se aventuran a vivir intensamente.

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 parpados, 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 zapato viejo. (Garro, 2016, p. 17)

El Caballero IV “*se saca el corazón, que es un pan de muerto con dos velitas, y lo lanza*” (Garro, 2016, p. 17). Este último caballero hace una ofrenda en la que, mediante el rito que conlleva a que todos los corazones ardan, se podrá llegar a la recompensa tan esperada para el caballero final: Alazán. Hay que recordar que el fuego tiene importantes connotaciones míticas en distintas culturas, puede significar el conocimiento, puesto que quien es capaz de

dominar este elemento es un ser de conciencia superior. El fuego, según Cirlot es un agente de transformación, “pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven” (Cirlot, 1992, p. 209), eso explicaría el rito de doña Blanca de prender los corazones y a sí misma, el fuego como elemento de transformación.

Alazán consigue lo que estaba buscando, conciencia de sí mismo. Los caballeros representan cada una de las etapas de la vida que tienen que ir destruyéndose, para librarse del *ego* que no permite ver el interior. El *ego*, según Carl Jung, es el *yo* consciente, aquel que está al tanto de lo que le rodea ya sea memorias, pensamientos, es la identidad del individuo. Bajo esta premisa, la caída de los pilares, representan el derrumbamiento de ese *ego*.

Alazán: Con largas galerías jamás pisadas, con espejos vírgenes de rostros extraños. Si te miraras en ellos, encontrarías el rostro que perdiste por haberte reflejado en espejos contaminados de narices que no eran las tuyas.

Blanca: ¿Y en tu espejo sería más bonita?

Alazán (*da otro golpe y cae un pilar*): No sé, serías tú.
(Garro, 2016, p. 19)

Las percepciones que se tienen de lo que uno es podrían estar equivocadas. Por ello el palacio de doña Blanca está lleno de espejos, aunque estos suelen engañar, como los de los carnavales, que regresan un reflejo distorsionado. El diálogo anterior, deja entrever que Blanca es su dualidad, su otra representación, esa parte del ser que se niega a verse a sí mismo, pero el miedo de Blanca tiene la explicación en su marido Rubí.

Rubí mantiene encerrada a Blanca entre los pilares de un castillo, estos representan la seguridad que se tiene en la vida real, aquello que rodea a los seres humanos y los dota de estabilidad, puede ser un trabajo, una posición social o política, incluso ideales filosóficos, éticos o morales. En la época en la que Garro vive, la sociedad prefiere mantenerse indiferente ante las circunstancias desfavorables del otro; se guardan en las posiciones que se le han asignado como una forma de vivir seguros y “felices”.

Por otro lado, Rubí también representa lo ominoso, el miedo al riesgo, al cambio y, por sobre todas las cosas, el miedo al encuentro con el verdadero *yo*. Blanca y Alazán son cada uno la representación de un lado de la misma moneda, son una dualidad. La representación simbólica de los contrarios que se encuentra en la obra.

Acerca de este aspecto mítico en el texto, se encuentran los siguientes simbolismos. Alazán y el mismo Rubí son representados como centauros, hombres mitad caballo, seres míticos que según Chevalier y Gheerbrant “Simbolizan la concupiscencia carnal con todas

sus brutales violencias que vuelven al hombre parecido a las bestias, cuando no está equilibrada por el poder espiritual” (Chevalier & Gheerbrant, 1969, p. 409), de igual manera representan la “fuerza brutal, insensata y ciega” (1969: 409). Es así, como el centauro es un ser que es solo mitad hombre, por lo tanto, le hace falta la parte racional, pero en el sentido de la obra no es necesariamente así. Alazán solo representa una parte de dos; es el *Animus*,⁴⁸ mientras que Blanca representa el *ánima*. En este entendido, “está dirigido hacia el interior y experimentado como la misma interioridad personal es el *ánima* como «imagen del alma»” (Hillman, 2007, p. 58). De esta manera, el caballero Alazán cuando va en busca de sí mismo, va tras la imagen de su alma, en un rastreo interiorizado de su inconsciente femenino.

Rubí y Alazán son mitad caballo. Según el diccionario de Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt es el símbolo por excelencia de dualidad, inclinándose más por el lado de lo uránico y lo solar,⁴⁹ y por lo tanto representan lo masculino. Blanca por otro lado, representa lo femenino.

En *Los pilares de doña Blanca* existe una fábula de los hombres y las mujeres que van en una búsqueda espiritual, en el encuentro del *yo* completo, de la fusión de los contrarios que son verdaderamente necesarios para encontrarnos con el alma.

Por lo anterior, cuando Alazán logra derribar los pilares, “*Sobre uno de los fragmentos de espejo aparece una paloma*” (Garro, 2016, p. 21), esta simbolizaría el *anima* que estaba buscando, puesto que se la guarda en el corazón, es decir, se la coloca en el interior.

Por último, los espejos que al final se fragmentan en muchos pedazos representan el *ego* o lo que Jung denomina como “personalidad consciente”, que no es otra cosa que las figuras aprendidas e impuestas. El tema es la liberación del individuo por sí mismo y para sí. De este modo, se nota que Elena Garro toma la ronda infantil para mostrar imágenes poéticas que proyectan sentimientos, emociones y sensaciones abstractas.

⁴⁸ En el libro *Espejos del yo*, Demaris Wehr habla de cómo, según Carl Jung el *Anima* designa el inconsciente femenino en el consiente masculino, mientras que el *Animus* es el inconsciente masculino en el consiente femenino. De esta forma se conforman las dualidades de las que están formados los arquetipos en nuestras vidas. (Wehr, 2007, pp. 76-77)

⁴⁹ El caballo por la noche es símbolo ctónico de tinieblas y por lo tanto lunar, mientras que por la mañana es símbolo de lo bueno y heroico; uránico y solar. (Chevalier & Gheerbrant, 1969, pp. 311-312)

3.3.1 Elementos y estéticas de Vanguardia en la obra *Los pilares de doña Blanca*.

3.3.1.1 Teatro simbolista

La obra coincide con las características del Teatro Simbolista que se muestran a continuación:

Concepción del mundo; metafísico, extraordinario, mágico, irracional y misterioso:

La concepción del mundo que tenía Garro, se puede ver en esta obra. Una de las características del teatro simbolista es que la obra se sirve a sí misma y no a ningún tipo de agenda ni social ni política. Es por ello que se permite hablar de cosas extracotidianas, dejarse desbordar y no ceñirse a la realidad tangible, “la concepción del mundo simbolista implica la recuperación de potencias y saberes humanos perdidos o por desaparecer: el misterio, la magia, la visión, la fascinación por las formas de lo desconocido más allá de los límites de la materia y razón” (Dubatti, 2009, p. 152). Esta obra es un parteaguas en el teatro garroista, al ser una de las primeras obras que la autora publica, y se ven montadas en escena es el grupo *Poesía en Voz Alta*; la obra devela mucho de lo que Elena Garro escribiría, tanto en teatro como en narrativa. En la obra *Los pilares de doña Blanca*, se vislumbra el talento de la autora con las palabras, puesto que es poesía en prosa, de igual manera se ve la capacidad de imaginación y de visualizar cosas que no necesariamente tienen un puente directo con la realidad. Existe este salto a una realidad alterna, a la otredad intangible para la mente y para el consciente, las causas primigenias del ser haciendo uso de la alteridad para darle sentido a una realidad absurda como la de ese contexto que se disputaba entre lo ancestral y la modernidad. Con la obra *Los pilares de doña Blanca* la autora habla de lo metafísico, rebasa la realidad y eso, posteriormente, se convertirá en personajes e historias que se escriben para vivir en la delgada línea entre la realidad y fantasía, dejando en claro que ambas no pueden convivir con la otra por demasiado tiempo y se tiene que decantar siempre por una. En esta obra, sin embargo, otra realidad es la que toma absoluto control, la realidad prosaica no toma parte en ningún momento.

No contiene mensajes ideológicos: Cuando se menciona que no hay mensajes ideológicos, se refiere a que no existe una agenda a seguir, es decir, no se busca ni moralizar ni politizar al espectador ni a la propia obra; en cambio, sí puede contener ideas abstractas que tengan que ver más con cuestiones sensibles como el amor, la belleza, lo grotesco etc. Lo anterior puede estar presente mediante símbolos. Debido a que las obras simbolistas se sirven a sí mismas, es decir, no hay otro tipo de fines ya sean sociales o políticos, se deja de

lado “la visión pragmática e interesada, materialista y mercantilista, egoísta e insensible, soberbia e ignorante de la burguesía” (Dubatti, 2009, p. 146). Un teatro que sirviera a fines morales, ya existía, este era el realismo imperante de la época. Mientras que el realismo busca moralizar a la sociedad, al colectivo, los simbolistas veían al arte de forma individual, sirviendo solo a ellos mismos y a su concepción del mundo:

Los simbolistas encuentran en el arte una manera de cambiar la vida de cada hombre, de enriquecerla, de espiritualizarla, de liberarla del “corral” burgués; piensan que el contacto con el arte (desde la producción o la recepción) genera cambios, otra forma de ver el mundo y habitarlo. (Dubatti, 2009, p. 147)

Aunque la obra teatral simbolista no contenga mensajes ideológicos y este no sea su propósito, no significa que no tenga ningún mensaje oculto dentro de lo simbólico de sus letras, aunque dichos mensajes tengan un propósito más ligado al subconsciente, a lo sentimental y a llegar al “alma” del espectador, más que transmitir una ideología filosófica, ética o política. Se sabe que el teatro de Elena Garro tiene a grandes rasgos la necesidad de denunciar y evidenciar injusticias sufridas por los marginados, pero en esta obra no sucede y es evidente que se apela a la sensibilidad de lector-espectador.

Situaciones míticas- arquetípicas: Para Alardín, los personajes de la obra son “presencias que simbolizan distintas cosas y estados de ánimo” (Alardín, 2008, p. 109), serían entes que tienen posiciones arquetípicas. Según Callan “a knight is seeking to liberate a captive or to find a treasure” (Callan, 1983, p. 32); en este sentido el héroe es el Caballero Alazán, quien implícitamente pone palabras a su deseo y al tesoro que ha ido a buscar; “Alazán (*humildemente*): Me busco a mí.” (Garro, 2016, p. 19). El héroe de esta historia golpea los pilares, pues según sus propias palabras: “me aparta de mí mismo” (Garro, 2016, p. 19). Alazán está en la búsqueda que atañe a cualquier ser humano, la de sí mismo. *Los pilares de doña Blanca*, como el cuento de hadas, constituye una sugerencia para el lector-espectador de imágenes simbólicas que ayudará a darle estructura y sentido a la identidad. Alazán es representado como un centauro mitológico. Representa la masculinidad mientras que Blanca a la feminidad. La destrucción como símbolo al renacimiento. La obra es una clara referencia a un cuento de hadas folklórico tal y como lo menciona Dubatti “la estructura sintáctica de la acción remite a situaciones míticas-arquetípicas a patters ancestrales (folklore, la biblia, los cuentos de hadas, las leyendas, los relatos épicos)” (Dubatti, 2009, p. 166), por lo tanto, existen símbolos en los personajes e ideas “ocultas” en la propia obra. Para

el simbolismo el único vínculo entre el mundo real y el arte es el símbolo y en esta obra encontramos varios.

Carmen Alardín ya había dicho que los personajes de la obra “son presencias, que simbolizan distintas cosas y estados de ánimo” (Alardín, 2008, p. 190), de esta forma los caballeros y el propio Alazán representan distintas ideas acerca del amor y las etapas de éste en el individuo. Los personajes en la obra no tienen un desarrollo lineal ni psicológico, por lo que, más que evidenciar personas, lo hacen de dichos e ideas. La principal es la de la *otredad*, que no es otra cosa que el encuentro de uno por medio del otro. Si se habla de la reunión de contrarios, es importante mencionar el Amor como idea dentro de esta obra:

El amor pertenece a la simbólica general de la unión de los opuestos, *coincidentia contrariorum*. Es la pulsión fundamental del ser, la libido que empuja toda existencia a realizarse en la acción, es él quien actualiza las virtualidades del ser. Pero este paso al acto sólo se produce por el contacto con el otro, por una serie de intercambios materiales, sensibles, espirituales, que son otros tantos choques. El amor tiende a superar esos antagonismos, a asimilar fuerzas diferentes, a integrarlas en una misma unidad. (Chevalier & Gheerbrant, 1969, p. 134)

El amor se muestra como la energía que provoca volver a la unión. En la obra, cuando Alazán destruye los pilares y estos caen, con ellos se rompe un espejo en pedazos, pero de las astillas aparece una paloma que el caballero se guarda en el corazón haciéndola parte de sí. Todo en el universo tiende a la unificación o a la fusión. El universo que se expande a gran velocidad debido a una explosión —el Big Bang— y encontrará de nuevo la fuerza que lo haga contraerse a la unidad; “el yo individual sigue una evolución análoga a la del universo: el amor es la búsqueda de un centro unificador, que permitirá realizar la síntesis de sus virtualidades” (Chevalier & Gheerbrant, 1969, p. 134). En este sentido, la obra es la idea del amor como fuerza integradora de los contrarios. Dentro de ella hay imágenes violentas. Rubí ejerce violencia hacia Blanca al encerrarla entre pilares para que nadie pueda tener contacto con ella. Los Caballeros y la propia Blanca hacen un desfile de imágenes de sacrificio que, en la virtualidad de la puesta en escena, lograría impresionar al espectador, lo cual vincula este punto del simbolismo con otro, apelar a la sensibilidad del lector-espectador de nueva cuenta. Los Caballeros, uno por uno se sacan el corazón y se lo avientan a Blanca quien se adorna con ellos como si fueran joyas, es como si se estuviera presenciando un rito antiguo que evoca imágenes grotescas. Cuando Alazán llega a la escena, se muestra explícitamente la destrucción de los pilares. Una danza violenta que hace este caballero para llegar a su objetivo. Este tipo de violencia ejercida por Alazán en contra de la muralla, podría tener una

connotación sexual. Según Alardín, en el ensayo “El amor como alucinación”, *Los pilares de doña Blanca* habla del despertar sexual, ya que la protagonista simboliza la pureza, esto desde el nombre. Rubí y Alazán simbolizan la masculinidad y la violencia.

Expresión del alma: La obra simbolista es en esencia una obra de emociones y sensaciones que se intentan transmitir de adentro hacia afuera, por lo que se le pone principal atención al lenguaje y al uso de la poesía en forma de prosa. Ya que en la obra se bombardea al lector-espectador con imágenes poéticas; se reciben simultáneamente toda clase de sensaciones y sentimientos, por lo que la autora utiliza frases que engloban las ideas que se presentan. El propio título encamina al lector-espectador al juego; se viene enseguida a la mente la ronda infantil —para quien pueda hacer la asociación—. Durante la obra, Alazán y Blanca hacen la mención varias veces de “narices”, una palabra repetitiva que se asocia con la falsedad del ser humano, de igual manera cuando los pilares caen, estas también se derrumban: “¡La casa se me está cayendo encima! ¡Ha caído sobre nosotros una montaña de narices!” (Garro, 2016, p. 20). Lo que en realidad acaba de derrumbarse es la falsedad y el *ego*, las imágenes distorsionadas que proporciona una persona hacia afuera. El uso de este recurso en la obra permite al lector-espectador capturar esta imagen a nivel subconsciente.

No hay crisis, ni conflictos, no hay intriga ni psicología: Al ser una pieza de vanguardia, es lógico que sea antimimética. El reto para el lector-espectador es reconocer las imágenes poéticas dentro de la obra y hacer uso de ellas a nivel subconsciente. En el teatro simbolista se le da una carga especial a lo que el lector-espectador pueda interpretar y sentir acerca de lo que se le presenta. Los personajes y la trama suelen simbolizar cosas, es por ello que carecen de una psicología como tal. En la obra *Los pilares de doña Blanca*, los personajes simbolizan particularidades universales de la cultura, lo que los convierte en arquetipos, y los arquetipos son conceptos del inconsciente colectivo lo que evita que se vuelvan personajes con una psicología definida, porque al ser ideas e imágenes, carecen de moral y de ética. El caballero Alazán es el arquetipo del Héroe y del *anima*, hombre sensible que está en busca de sí mismo. Blanca representa el *animus*, el espíritu que es la contraparte del primero. Los símbolos en la presente obra son las imágenes que se les dan a los arquetipos que se quieren representar. La intriga viene de la mano con obras del estilo realista, que necesita caos en ese universo para desarrollarse. En esta obra, se carece de una crisis o caos porque no existe algo tal como una tesis que se enfrente a otra, esto por varias razones; doña Blanca no tiene un sentido del deber, es más, a simple vista no se sabe qué es lo que quiere

o qué busca. Alazán, en cambio, tampoco tiene un sentido del deber, pero sí tiene un instinto de búsqueda, a diferencia de su contraparte doña Blanca, él sabe exactamente qué ha salido a buscar: “Alazán: Nunca me he visto. Te dije antes que me andaba buscando” (Garro, 2016, p. 20). Los personajes, al ser arquetipos, carecen de psicología. Una de las características del teatro realista y los géneros que acompañan a este estilo, es que el personaje tiene brújulas morales, está sujeto a una ética en particular y es eso lo que lo mueve y lo impulsa. La acción se basa en una moral imperante que encuentra una contraparte; ya sea que el carácter tenga que defender esas reglas morales o que carezca de ellas⁵⁰. En el teatro simbolista, y en este caso específico en *Los pilares de doña Blanca*, no hay un conflicto moral, eso no es lo que mueve a los personajes, la obra intenta representar fuerzas que combaten dentro de la psique de una persona, son representaciones de emociones humanas y es por eso que el espectador puede sentirse identificado. A nivel subconsciente lo reconoce.

Mundo de alteridades (lo visible en función de lo invisible): Según Dubatti, el teatro simbolista trata de retratar “la recuperación de potencias y saberes humanos perdidos o por desaparecer: el misterio, la magia, la visión. La fascinación por las formas de lo desconocido más allá de los límites de la materia y razón” (Dubatti, 2009, p. 152), por ello mismo suelen hablar de lo metafísico desconocido, del arte mismo —el arte por el arte—, recuerdo de lo ancestral y pre- moderno y de lo maravilloso y fantástico.

En esta existe un deseo de un recuerdo de lo ancestral y pre- moderno. Ya se explicó páginas anteriores el origen de la ronda infantil que fue usada como instrumento intertextual para contar la historia, con las obvias modificaciones que da la reinterpretación del texto. En este sentido lo visible es la ronda infantil y la historia que le dio origen, lo invisible es la explicación psicoanalítica que se le está dando a los símbolos encontrados en el texto. Al hablar de elementos míticos y arquetípicos en la obra, se denota la búsqueda de lo ancestral, de lo primigenio, aquello que no tiene nombre, por lo tanto, se le tiene que poner un símbolo que lo desarrolle a través de una historia —mito— que lo cuente y desarrolle. *Los pilares de doña Blanca* es una obra simbolista que retoma los cuentos de hadas que en un principio eran historias parte del colectivo, que pasaban de voz a voz hasta que alguien puso sobre papel su interpretación —los hermanos Grimm, por ejemplo—. Mediante la reinterpretación de los símbolos, se llega a la conclusión de que es la búsqueda del yo lo que mueve la historia.

⁵⁰ Tal es así el caso de la comedia, donde el personaje principal tiene un vicio de carácter específico y lo cómico es como toda la sociedad a su alrededor señala dicho mal comportamiento o actitud.

Alazán está en esa búsqueda, Blanca también, aunque no lo sepa con claridad. Los pilares que al final se derrumban son los del *ego* que no permiten visualizar el subconsciente, la obra es en esencia el *proceso de individuación* que tiene el sujeto.

La función principal del teatro simbolista es la creación de una atmósfera. Particular e insólito: Dubatti menciona que “el teatro se transforma en instrumento de expresión del misterio y en presencia de alteridad” (Dubatti, 2009, p. 159), por lo que la obra entra en lo que este autor llama *simbolismo sensorial*. Explicado como “la imagen escénica apela a lo extracotidano” (Dubatti, 2009, p. 160) una de las vías es la siguiente:

[...] la imagen de mundos autónomos, radicalmente “otros” o raros, diversos respecto de lo normal y posible en la empiria, cuya lógica es inaccesible por las coordenadas del sentido común cotidiano (mundos de pura imaginación, míticos o arquetípicos, esotéricos, sobrenaturales, mágicos o radicalmente abstractos, es decir, puramente formales) [...] (Dubatti, 2009, p. 159)

La obra de Garro nos muestra un mundo totalmente imaginativo, apelando a cuentos de hadas maravillosos, donde pueden convivir tanto seres humanos como Blanca y los caballeros, con personajes sacados de la mitología, como lo son seres mitad caballo y mitad hombres. Esa lógica es posible dentro de ese universo, no se rompe ningún modelo, no hay una ruptura con ese mundo, esto se explica porque es autónomo y alterno, diferente al que se reconoce como realidad tangible. Lo anterior tiene la finalidad de ser *particular e insólito*, diferente a esta realidad, para crear una atmósfera distinta para el lector-espectador, de esta manera no requieren una revisión o reflexión a la moral imperante del momento histórico al cual se dirige; se busca trastocar los sentidos y que sean estos los que respondan al estímulo dado por la imagen poética.

De la creación de la atmósfera es totalmente responsable el autor o dramaturgo, para ello, echa mano de los recursos que tiene y que debe manejar perfectamente bien. En este sentido, Elena Garro hace un uso correcto de la prosa poética que es finalmente lo que ayuda a que en sus obras el lector-espectador cree estas imágenes y las descifre. De ahí se desglosa el último punto.

El espectador es invitado a llenar los vacíos: Los lectores-espectadores de las obras simbolistas están invitados a llenar los vacíos de las tramas, un ejemplo es que, en el caso de tener un final inconcluso o ambiguo, es el público el encargado de darle un fin acorde con su interpretación. De igual forma, al hablar de símbolos. “El símbolo suscita en el oyente o lector un efecto de vaguedad cargado de ocultas significaciones” (Dubatti, 2009, p. 154), el

lector-espectador es convocado a darle una interpretación propia, ya sea a nivel consciente o inconsciente, siempre y cuando esté dispuesto a recibir los estímulos, es decir, que se encuentre con la mente abierta de tal forma que se deje llevar por la ficción. Dubatti lo explica de la siguiente forma:

[...] se limita al espectador el acceso al saber para estimularlo en su imaginación o en su actividad interior (por ejemplo no se *nombra*, sino que se *sugiere*, se trabaja con imágenes veladas, con sombras; se recurre a palabras generales) [...] el no-saber incorporado a los procesos mismos de creación. El artista siempre sabe menos que su obra, es consciente de que su obra expresa más que lo que él sabe. (Dubatti, 2009, p. 159)

Incorporando lo anterior, el lector-espectador sobrepasará la significación original del autor sobre lo que la obra habla. Este es el caso de la obra *Los pilares de doña Blanca*, Garro crea una obra que busca estimular el inconsciente del público, este a su vez encontrará una interpretación, si es que la busca.

3.3.1.2 El surrealismo

Los pilares de doña Blanca coincide con características del teatro surrealista, aquí se mencionan algunas de ellas.

Irrealidad en escena, contradice la realidad tangible y destruye lo tradicional y racional: La obra exhibe un mundo que en la realidad tangible no es posible, hay contradicciones con lo que se considera “posible” o “probable”. Ningún ser humano podría sobrevivir sacándose el corazón, tampoco existen los seres mitológicos mitad hombre y mitad caballo y ni hablar de los diálogos; estos en una realidad prosaica, no servirían para comunicar nada de manera directa y concisa.

Hace real lo irreal: Refiriéndose a lo escénico y a lo ficcional del papel, no se puede pretender que aquello que vemos o leemos sea posible. La magia del teatro precisamente consiste en que estos mundos, sacados de un cuento de hadas y de la fantasía por unos momentos, pueden ser posibles. Para Salvador Dalí el surrealismo “utiliza los procedimientos corrientes de la actividad artística” (Dalí, 1935, p. 233), para poder expresar lo que existe en el interior del hombre como los “deseos, pasiones e imágenes desconocidos, secretos, prohibidos” (Dalí, 1935, p. 233), que la mayoría de las veces suelen ser “censurados por el hombre” (Dalí, 1935, p. 233) o, mejor dicho, censurados por la parte racional de la mente. Garro hace uso de la dramaturgia y de la escena para imprimir una realidad alterna. Está

familiarizada con el pacto no hablado que existe entre espectador y espectáculo, este consiste en entrar en la convención de que todo lo que se ve es “real” hasta que la función termina.

Tiene su propia realidad basada en lo emocional, espontáneo y sobrenatural: La obra garricana muchas veces se sustenta en “realidades alternativas”. *Los pilares de doña Blanca* presenta una realidad totalmente subconsciente y fantasiosa, esta a su vez fue alimentada por el conocimiento que dicha autora tenía de la literatura y de las muchas historias que conocía. Propiamente, en esta obra se ven imágenes que han salido de la imaginación de la autora.⁵¹

Realidad abstracta, es decir, realidad psicológica subconsciente. Realidad poética que abre las posibilidades: A este respecto, María Zambrano reflexiona que el poeta “Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es” (Zambrano, 2010, p. 22), justamente el poeta abre caminos a aquello que no “ha sido jamás” (Zambrano, 2010, p. 22). El poeta, en otras palabras, “aumenta el mundo, añadiendo a lo real” (Sheklin Davis, 1967, p. 322). Garro escribe fragmentos de sueños para darles un significado que el lector-espectador pueda encontrar reconocible. El realismo, se había quedado ya corto —incluso para esa época— para retratar posibilidades escénicas y literarias con las que este lector-espectador pudiera encontrar asociación.

Realidad del sueño incontrolado, ilógico, incoherente, con detalles de realidad física, fragmentos de sueños, episodios inconexos y deseos oscuros expresados: La obra no es incontrolada, pero sí ilógica, ya que desafía las leyes físicas reconocibles, existen personajes sacados de la mitología como los centauros, los caballeros se sacan los corazones y siguen vivos, Blanca arde en llamas y no muere, por último, ella se convierte en una paloma que Alazán se mete en el pecho. Los diálogos son algo desafiantes, a primera lectura no es tan sencillo reconocer lo que ocultan muchas de las frases, es hasta que el lector-espectador espabila, que el significado se revela ante sus ojos.⁵² Los deseos ocultos son aquellos que Alazán está buscando; el deseo con el encuentro de uno mismo, la lucha con el ser interior es difícil, lo que llevaría a muchos a evitar traer a la luz esos deseos, tal y como le sucede a Blanca. Ella dice querer una cosa, pero en realidad está conforme con su situación actual. Su

⁵¹ Para Bárbara Sheklin el surrealismo era una forma de teatro “desprovista de contenido ajeno”, puesto que dicha vanguardia ponía sobre la mesa realidades psicológicas y los sueños. Era muy difícil para el poeta/dramaturgo ver estas imágenes desde fuera de sí por lo que “las realidades creadas por los surrealistas tenían que ser personal, subjetiva e individual” (Sheklin Davis, 1967, p. 322).

⁵² Para los surrealistas, este tipo de teatro necesita de un espectador activo “para relacionar las creaciones del autor con su propia vida y experiencia, empleando todo su poder de imaginación y asociación” (Sheklin Davis, 1967, p. 322).

marido le pregunta, “¿Qué buscas Blanca? ¿Qué miras con tus ojos redondos de paloma?” (Garro, 2016, p. 15), a lo que ella le contesta, “¡Horizontes!” (Garro, 2016, p. 15); sin embargo, nunca sale de los muros y los pilares para ir en busca de esos “horizontes”. Son ellos, los Caballeros, quienes guardaban la esperanza de que bajara a estar con alguno. Ella pone de pretexto que nunca podrá salir de aquella torre, aunque, como se puede saber al final, los pilares no son ningún pretexto para quien verdaderamente desea alcanzar un deseo. Alazán sabe que lo que se interpone entre él y seguir su camino son los pilares y los derrumba.

Personajes fantásticos y no humanos. Medios seres, personajes mitológicos, muertos, personajes literarios, Dios, máquinas, maniquí, etc. En esta obra podemos encontrar personajes mitológicos. Alazán y Rubí representan centauros; los personajes son clasificaciones y “sus nombres reflejan su función o papel en la obra” (Sheklin Davis, 1967, p. 325), se podría decir que la autora ha puesto Caballero I, Caballero II, Caballero III y Caballero IV, como indicio de que los deseos de estos no importan, no tienen relevancia alguna, no son merecedores de nombres de pila. Alazán, por otra parte, merece un nombre, este significa y da una referencia clara de que es un caballo de color alazán,⁵³ referencia al rojizo del sol. Los personajes se deshumanizan debido a que carecen de personalidad, sin embargo, tienen valor humano en lo que simbolizan. Las ideas representadas tienen significación para su contexto y en términos más grandes, para la humanidad, por eso son *arquetipos*.

Los personajes en esta obra representan los ideales humanos de la transformación, de la búsqueda por el sentido de la vida y el ser.

3.4 Andarse por las ramas

En esta obra es una de las primeras escritas y representadas de Elena Garro. Por su configuración el texto permite diversidad de interpretaciones y estudios, algunos de ellos se enfocan a la significación de los símbolos, encontrar el sentido de sus diálogos, pasando por investigaciones referentes a la literatura feminista en Latinoamérica.

La autora en esta obra ha utilizado la herramienta del paratexto; ya se vio en las obras anteriores que Garro les da una significación propia a textos ya existentes, es decir, con base

⁵³ Para la RAE Alazano es referente a la caballería, dicho de un color rojizo muy parecido a la canela. En línea <https://dle.rae.es/alaz%C3%A1n#1UAmEqm> [Consulta: 14- 09- 2022]

en un hipotexto el resultado son hipertextos que se asocian con su fuente, con una significación que se amplía gracias al nuevo autor que los actualiza.

En este sentido, se le han añadido significaciones a una ronda infantil y a un mito de la sierra de Guerrero; lo que atañe a continuación, es una prueba de como un escritor puede desarrollar una historia, utilizando solamente un refrán del *populacho* mexicano. El refrán que Garro lleva “hasta sus últimas consecuencias” (Schmidhuber & Garro, 2016, p. XXI) fue la primera pieza a estrenar de la autora para el grupo *Poesía en Voz Alta* en 1957.

El refrán castellano “Andarse por las ramas” ha estado en circulación en el lenguaje popular mexicano por generaciones, su significado tampoco es desconocido y, sin embargo, la autora le da tantas vueltas que toma alcances diversos e inesperados.

Para Gerard Genette el título de un texto, además de la función de designación, también puede indicar el contenido, o en el caso de *Andarse por las ramas* utilizar este título como fuente creativa para toda la trama a desarrollar. Para Genette el presente paratexto sería temático, ya que el título indica el contenido de la obra⁵⁴. Para explicarlo un poco mejor hay que ir a la diégesis. La historia nos presenta distintos cuadros, en el primero los personajes de Don Fernando de las siete y cinco, esposo de la protagonista Titina — su nombre real es Justina— y Polito, hijo de ambos. En este cuadro, los personajes se encuentran en la casa familiar, más específicamente en un comedor, todos están a la espera de la cena. La acción se caracteriza por los diálogos que mantienen los personajes, que a primera vista no tienen sentido alguno, esto se debe a que los individuos viven en una absoluta disonancia entre ellos, la comunicación es nula, puesto que no se entienden entre sí, lo que los lleva a hablar mucho, pero al mismo tiempo no hablar de nada o más bien, a no hablar de un tema en concreto. Los personajes y lo que simbolizan se desarrolla gracias a los diálogos utilizados, se habla de dos individuos que no tienen ninguna conexión entre sí más allá del vínculo matrimonial. Hay un ir y venir de “disparates” —pronto se verá que no lo son—, que hacen que la comunicación sea confusa, incluso para quien lee y/o escucha los diálogos en escena; básicamente los personajes se “Andan por las ramas”. Esta frase don Fernando se la dice a su esposa, ya que mientras para ella lo que enuncia es importante, para su marido divaga, no se toma las cosas en serio y se deja llevar por su imaginación, esto último es de poca o nula utilidad a oídos de su esposo. La dialéctica falla todo el tiempo y no llegan a ninguna conclusión.

⁵⁴ Remitirse al libro *Umbrales* (Genette, 2001, pp. 71-79).

“Andarse o irse por las ramas” tiene la siguiente significación:

Una expresión que se usa cuando una persona está hablando de algo, se desvía del tema y se pone a comentar cualquier otra cosa. Cuando alguien dice que otra persona se “anda por las ramas” intenta comentar que no se va directo al grano, sino que se añaden complementos innecesarios a un tema, en lugar de ir directamente a lo que corresponde, es decir, se comienzan a decir cosas que no tienen nada que ver con lo que se intentaba comunicar inicialmente.⁵⁵

De lo anterior se encuentran varios ejemplos en la obra:

Don Fernando (*a Polito*): ¡Come la sopa!

Titina: ¡Una cucharadita por Titina, Polito!

El niño sigue mirando el fondo de su plato.

Don Fernando: ¿La vas a comer? ¿Sí o no? ¿No o sí? ¿Sí o no?

Titina: No se irrite, don Fernando. En los platos de sopa a veces caen estrellas, hay eclipses, naufragios. Y los niños se quedan mirando... ¿Quiere usted que le cuente cuando la luna cayó en mi plato de lentejas?...

Don Fernando: ¡Justina, por Dios, Justina! Un poco de recato. ¿Sabes tú lo que es la luna? La luna es el pecado mortal; y mezclarla con un plato de humildes lentejas...

Titina: Así fue. Las lentejas están llenas de hierro; yo iba a ser soldado y pensé que no sería malo hacerme una armadura por dentro. Entonces vi en mi plato...

Don Fernando: Justina, no justifiques lo injustificable: que Polo no come su sopa de poros. (*Aire ausente de Titina.*) ¡Justina, Justina! ¡Te estoy hablando! ¡Responde! (Garro, 2016, pp. 36-37)

A medida que la protagonista divaga más, el problema para Don Fernando se va haciendo más complejo y grave.

Don Fernando: Hay que poner un hasta aquí.

Titina: ¿Un hasta aquí?

Polito: ¡Un hasta aquí!

(...)

Don Fernando (*se levanta y habla a la silla*): ¡Titina: voy a hablarte por última vez!

Titina: ¡Ay, don Fernando, nunca diga usted por última vez!

Don Fernando: Por última vez: ¿eres capaz de ser racional?

Titina: Nunca se es racional por última vez.

Don Fernando sale. Titina desaparece de las ramas, abre la puertecita que ella misma dibujo, saca un borrador, borra el dibujo y viene a sentarse a la mesa. Don Fernando vuelve con una maletita. Saca un gran pañuelo almidonado. Se enjuaga una lágrima.

Don Fernando: Adiós, Titina engañosa.

Titina (*enjuagándose una lágrima*): Adiós, don Fernando, cualquier golpe de viento me regresará a su casa.

⁵⁵ El significado de la presente expresión es una paráfrasis de distintos significados encontrados en internet, así como el uso previo de esta frase. En línea <https://www.significadode.org/andarse%20por%20las%20ramas.htm> [Consulta: 14- 09- 2022]

Don Fernando: Titina, no digas eso. Si vuelves, vuelve por tu propio pie. Quiero verte con los pies en el suelo, no volando como una hoja. (*Mira su reloj*). Las siete y cincuenta y nueve y Polito no come su sopa de poros. (Garro, 2016, p. 38)

Titina y su ir y venir colmaron la paciencia de Don Fernando, quien le pide que se marche hasta que “tenga los pies en la tierra”.

De esta forma se puede observar que el paratexto que se utiliza en esta obra es de función temática, los diálogos van en concordancia con el título de la obra, no solo porque los personajes hagan uso del refrán dentro de lo que se habla, sino también porque lo que se dice es una ejemplificación concreta del elemento paratextual. A primera vista se podría decir que la obra es un *sinsentido*, no se habla de cosas importantes y los cuestionamientos son disparatados; sin embargo, los usos de episodios inconexos y los diálogos sin sentido tienen un significado particular, el de dividir dos tipos de caracteres diferentes y simbolizar dos formas de pensar distintos entre sí.

El cómo interactúan da a entender desde un principio que ambos personajes no están en sintonía uno con otro, esto es porque representan dos polos totalmente opuestos. En los textos de Elena Garro existen —en varios de ellos y no necesariamente en todos— dos tipos de personajes contrarios, los que ejercen el poder y los que están sublevados a estos, los que están a favor de un *establishment* y los que no, sobre todo personajes femeninos heterodoxos contra personajes masculinos ortodoxos. En el caso de *Andarse por las ramas*, estas dos dicotomías están representadas por Titina y Don Fernando, aunque en menor medida podemos encontrarlas también en Polito y Lagartito. Según Virginia Sánchez, esta obra presenta “una confrontación entre la realidad poética y la realidad mortal, material” (Sánchez, 2014, p. 16), Titina cumple —hasta ese momento— al pie de la letra su parte de madre y esposa, vive en una monotonía dictada por normas sociales, por días de la semana y horarios estrictos. Don Fernando, su esposo, quien en la obra representa la voz de la razón, de las buenas costumbres y de la “normalidad”, cumple con ser la cabeza de la casa, el encargado de encontrar sentido y rectitud a las acciones de su hogar, es un hombre que vive mesuradamente y con una obsesión a las reglas y normas, además de estar casado con el tiempo y la monotonía, sin embargo, algo está por cambiar.

Titina se replantea su libertad y su postura ideológica. Don Fernando también reconsidera si le es posible convivir con su cónyuge y la manera tan distinta que tienen ambos de ver el mundo; mientras que Titina piensa que el mundo “baila un vals”, para su esposo no

es más que “masa que gira en el espacio”. Sin embargo, y a pesar de las diferencias, habían logrado convivir hasta ese momento, pero hay un punto de quiebre, algo que hace que se desmorone el vínculo y que incluso, hace a Titina abandonar su hogar.

Cuando esa homogeneidad en la que viven se rompe, comienza el conflicto y el cuestionamiento de ambos personajes sobre el vínculo que los une. En la obra existe una dislocación de dicha monotonía, la persona encargada de servir la comida, ya sea la propia Titina u otra, ha tardado en su encomienda, lo que genera una discusión entre el matrimonio. ¿De no haber fallas en el sistema de aquella casa clasemediera, se hubieran suscitado los hechos posteriores? Si todo hubiera funcionado de manera habitual, el matrimonio no tendría incluso nada que decirse, puesto que son personalidades totalmente antagónicas.

Titina de nueva cuenta divaga y vuela en su imaginación, lo que “le da un giro renovado al refrán” (Galván, 1988 :146), y con lo cual las problemáticas de la protagonista se van volviendo reales. Tanto Titina como Don Fernando llegan a comprender que la persona con la que tienen un vínculo conyugal no piensa ni ve la vida como el otro. Polo es el único personaje que comparte el lenguaje de la imaginación con ella, pero esto se debe a que Polito es un niño y los niños pueden ver más allá de roles y de normas, por lo que, en su inocencia, no cuestionan ninguno de los dos sistemas.

El deseo de don Fernando es regresar al orden y la razón, puesto que Titina y Polito se ven inmersos en un diálogo carente de estas dos cosas y aquello no puede permitirse en su casa. Que la obra tenga estos diálogos sinsentido tiene una función, la de “ridiculizar la norma patriarcal” (Galván, 1988, p. 146), dar a entender al lector-espectador que la realidad material, que las reglas, incluso los roles, pueden no tener sentido para aquellos que no desean cumplir con ellas.

Titina, usa las herramientas a su disposición para llevar a cabo una “subversión sin violencia” (Segura Silva, 2017, p. 146), esto mediante el uso de la ironía y el ensueño, como de la fantasía para poder realizarse como individuo.

La poética garricana utiliza el poder de la imagen para evocar y vivir en una alteridad, una puerta que conecta a otros espacios, en los cuales es posible arribar gracias a la facultad imaginaria que potencializa las múltiples dimensiones cronotópicas, así como estados de conciencia. (Sánchez, 2014, p. 146)

La protagonista tiene un encuentro con un personaje que pareciera comprenderla, pero que, igual que su esposo, busca traerla de vuelta a la vida de roles, reglas y normas, este personaje es Lagartito.

Lagartito (*dirigiéndose al lugar que ella ocupaba*): Debes oírme, Titina. Debes oír 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 aun las perritas callejeras tienen al menos un árbol para levantar la patita y...

Titina (*desde el árbol*): También yo tengo un árbol.

Lagartito: ¿Tú?

Titina: Sí, yo. En cambio, tú y Don Fernando no tienen un árbol para levantar la patita y...

Lagartito (*interrumpiéndola*): Justina, no quieres entenderme; digo que una señora necesita algo más que un árbol para levantar la patita y...

Titina: Un árbol para levantar la patita y... es más que suficiente. Pero tú no lo sabes. Tú no sabes sino recorrer oficinas, calles y señoras. (Garro, 2016, p. 39)

Lagartito encarna otra cara con la que usualmente se suele ver al macho mexicano, es decir, a ese otro carácter *cliché* telenovelesco parecido a un *Don Juan*. Ambos personajes masculinos en la obra parecieran querer hacerle la vida imposible a la protagonista, no la dejan realizarse y están en la constante búsqueda de “aterrizarla” a la realidad, por lo que Titina es una especie de víctima. Sin embargo, no es que la autora haga una crítica a los hombres como personas físicas, don Fernando y Lagartito representan un sistema que para Elena Garro no funcionaba y que no permitía a las mujeres sobresalir, es por ello que hace uso de estos personajes bien conocidos culturalmente, como lo es el marido protector, recto y respetable y, por otro lado, el *Don Juan* que no sienta cabeza y que no sabe “sino recorrer oficinas, calles y señoras” (Garro, 2016, p. 39).

Titina: Entonces los lunes son pompónicos.

Lagartito: ¿Qué dices? Un lunes es un lunes.

Titina: ¿Nunca te has asomado a ver lo que es un lunes?

Lagartito: Nadie puede asomarse a un lunes.

Titina: Entonces nadie puede asomarse a ti.

Lagartito (*angustiado*): ¿Y por qué no?

Titina: Porque no quieres ser lunes.

Lagartito: Y si yo fuera lunes, ¿qué sería?

Titina: Serías después de la fiesta.

Lagartito: Y antes de la fiesta.

Titina: Si eres lunes, eres toda la fiesta, porque estás entre la de ayer y la de la mañana.

Lagartito: ¡Titina, yo quiero ser lunes! (Garro, 2016, p. 40)

A diferencia de su marido, Lagartito decide seguir la corriente de esos diálogos incoherentes de Titina con algún fin no muy bueno, es como si estuviera dándole la razón para conseguir que ella vaya con él.

Titina: ... por eso somos lunes. Así empieza la semana, con las estrellas caídas en la noche sobre el zócalo. ¿En dónde quieres caer tú, Lagartito?

Lagartito: En donde caigas tú.

Titina: No te creo. A ver, ¿en una cornisa de la catedral?

Lagartito: Sí, en una cornisa de la catedral. Allí estaremos los dos, juntos como dos palomas de piedra.

Titina: Pero yo no caí en una cornisa de la catedral.

Lagartito: Yo caeré en donde tú caíste.

(Garro, 2016, p. 40)

Lagartito es una especie de depredador que quiere utilizar la debilidad de su víctima. Busca darle la razón a Titina para obtener un beneficio, evidentemente es una mujer vulnerable que no tiene lugar a donde dirigirse, está sola como “perrita callejera” y él busca aventajarse de esa situación. Lagartito, según Patricia Rosas Lopátegui, hace “alusión a los hombres que engatusan a las jóvenes con sus lágrimas de cocodrilo” (Rosas Lopátegui, 2008, p. 27), la obra hace alusión al nombre de *lagartona(s)*, que es un eufemismo a una(s) “malas” mujeres, que son “fáciles” y se aprovechan de hombres incautos que caen en sus redes según el imaginario mexicano; para Garro significaría lo mismo, pero representando al sexo opuesto, refiriéndose a Lagartito —o lagartón— como un “hombre depredador” que se aprovecha de mujeres vulnerables para obtener un beneficio, que por lo regular es de índole sexual.

Titina se es fiel, no deja que ninguno de los dos personajes la distraiga de su objetivo contestatario de libertad ante un régimen impositivo. La rebeldía de Justina se basa en sobrepasar el límite entre lo real hacia las paredes protectoras de la fantasía. Según Blanca Patricia Segura, Titina tiene una existencia auténtica, basándose en la visión de Heidegger. Según el punto de vista de Heidegger la *existencia auténtica*, “denota el modo de ser en el que el hombre comprende que él es posibilidad, que puede apropiarse y responsabilizarse de su existencia; en la autenticidad el hombre se resuelve, elige adueñarse de las posibilidades que se le abren” (Gómez Herrera, 2020). En este sentido, Titina reflexiona sobre lo que ella es en ese momento. Lleva una *existencia inauténtica* porque se ha perdido a sí misma y otros —la sociedad— “decide por ella” (Gómez Herrera, 2020); lo anterior la hace un personaje capaz de asumir el riesgo y las posibilidades que devienen del responsabilizarse de su ser y su querer.

Justina es un personaje que deliberadamente escoge el camino de la fantasía sin que nadie tenga que convencerla, asume las consecuencias y las conoce, dejó a su hijo Polito con Don Fernando para ir en busca de su propia libertad, se encuentra a la deriva en la plena

indigencia, sin hogar ni lugar a donde ir. Titina sabe que es el “principio del viaje” (Garro, 2016, p. 40), ella puede ser un cohete y aterrizar en el zócalo o en una fuente o simplemente vivir en su árbol; ella sabe que tarde o temprano alguien o algo querrá regresarla a “los lunes de sopa de poros” (Garro, 2016, p. 41), así que “logra proteger su mundo poético y mágico del marido” (González Gómez-Cásseres, 2008, p. 232), también lo preserva de Lagartito “y cada vez que siente que su poesía está en peligro, ella se va por la puerta dibujada al jardín del encanto” (González Gómez-Cásseres, 2008, p. 232).

Uno de los elementos simbólicos importantes en la presente obra de Elena Garro —y que suele recuperar en otros títulos— es el árbol. En este sentido, se liga la imagen simbólica del árbol y la naturaleza con aquello que Carl Jung llama “procesos de individuación”.⁵⁶ Para Chevalier y Gheerbrandt, en el *Diccionario de los símbolos*, el árbol representa “la vida en perpetua evolución” (1969, p. 175), así como el “carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración” (1969, p. 175). De esta manera, que Titina dibuje las ramas de un árbol significa que está haciendo implícito para ella y para los otros — al menos para su marido—, el viaje que está a punto de comenzar para encontrarse a sí misma fuera del contexto de su casa matrimonial. El árbol representa en la obra garricana una forma de conectar con el inconsciente, con la fantasía y los sueños que forman parte del imaginario de su obra, también significa los procesos difíciles que transitan sus personajes para llegar al reconocimiento de “sí-mismos”⁵⁷ y sus deseos. La imagen del árbol “proyecta la subjetividad femenina y su situación marginal por estar privada de posibilidades de auto-realización” (Ramić, 2013, p. 317). Quien no permite a las mujeres realizarse es el “sistema agobiante de valores establecidos por los hombres” (Ramić, 2013, p. 317), a este respecto, el esposo de Titina, don Fernando de las siete y cinco, es quien coarta las libertades individuales de la protagonista.

⁵⁶ Carl Jung llamó “proceso de individuación” al desarrollo psíquico, es decir, al proceso lento e imperceptible por el consciente, en que los sueños y las imágenes subconscientes son significativos para el soñante, siempre y cuando se busque la interpretación y ordenación de los mismos para crear un modelo del cual emergerá una personalidad más amplia y madura. Paráfrasis del capítulo “El modelo de desarrollo psíquico” del libro *El hombre y sus símbolos*. (von Franz, 1995, pp. 160-161).

⁵⁷ El “sí-mismo” se define como el “átomo nuclear” de las imágenes psíquicas, también “lo describió como la totalidad de la psique, para distinguirlo del *ego*, que constituye solo una pequeña parte de la totalidad de la psique” (von Franz, 1995, p. 161). “El ‘sí-mismo’ puede definirse como un factor de guía interior que es distinto de la personalidad consciente y que puede captarse solo mediante la investigación de nuestros propios sueños[...] es el centro regulador que proporciona una extensión y maduración constantes de la personalidad.” (von Franz, 1995, p. 192).

Para poder llegar al núcleo de la identidad, primero se “empieza con una herida de la personalidad y el sufrimiento que la acompaña” (von Franz, 1995: 166), en este sentido Titina comienza con su “proceso de individuación” al percatarse implícitamente de la nula atención de su marido por sus cuestionamientos y sus intenciones de hacer del mundo algo más que horarios fijos y rutinas. La protagonista, al tomar su destino en sus propias manos, al dibujar con su tiza roja una puerta de escape hacia las ramas de un árbol, está tomando las riendas de su evolución, asume las consecuencias de dejar su hogar y a su hijo para ir en busca de ella misma.

Los “procesos de individuación” toman como símbolo el árbol porque el desarrollo de este es “lento, poderoso e involuntario” (von Franz, 1995: 161), además de que las ramas representan los distintos caminos que se pueden recorrer para llegar a una maduración personal. No es gratuito que Elena Garro tome al árbol como base de algunas de sus obras teatrales, este viene de la mano con la evolución subconsciente de sus personajes para realizarse a sí mismos sin importar los medios que utilicen.

De esta manera el viaje de Titina hacia la independencia está representado por la rama de un árbol que la guía por ese camino sinuoso, ya que “la realización de la unicidad del hombre individual es la meta del proceso de individuación” (von Franz, 1995: 162). Para lograr el objetivo de que el *ego* se entregue por completo a estudiar el subconsciente, es necesario el escape que realiza la protagonista de su realidad, en otras palabras, es la única forma viable de lograr tal objetivo, justo como lo menciona Margarita León Vega:

Los personajes de Elena Garro viven y se mueven como sonámbulos. Sus vidas se desenvuelven en una especie de zona intermedia entre el sueño y la vigilia, donde entran en armonía la realidad dura y la realidad virtual, posible. En situaciones de conflicto, de gran tensión, donde parece no haber salidas, los hombres y sobre todo las mujeres en sus textos encuentran formas de salir, de huir de sí mismas. (León Vega, 2006, p. 33)

En esta obra, los elementos de la tradición y el folklor mexicano se encuentran en el uso de refranes conocidos por el pueblo en México, también en el uso de palabras y sobrenombres como los anteriores mencionados, asimismo se liga la obra a canciones populares que aparecen a manera de homenaje. Tal es el caso de la canción de género ranchero llamada “Atotonilco”, cantada por Antonio Aguilar.⁵⁸

⁵⁸ La canción puede ser escuchada en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=UZU5pX_VIGs

No te andes por las ramas,
¡Uy, uy, uy, uy, uy, uy!
camina, trenecito que a Atotonilco voy,
ya parece que en la estación
da brinquitos mi corazón. 5

En ese Atotonilco de naranjos en flor,
Parecen las muchachas angelitos de Dios,
son más lindas que una canción,
de esas que son puro amor.

Atotonilco, tu cielo 10
tiene bellezas tranquilas,
como un rayito de luna
prendido en tu quietud.

Son tus mujeres preciosas,
cual florecillas hermosas, 15
como un ramito de rosas
hermosas, ¡uy, uy, uy, uy!
(Larios, 2011: 67-68)

La canción cuenta con cuatro estrofas que se repiten, en esencia habla del pueblo de donde es originario el interlocutor y las emociones que le provoca el ir de vuelta en tren. Quien canta le dice al “trenecito” que no se ande por las ramas, apurándolo a llegar al destino, el tren es el que de cierto modo “evade” llegar, mientras que la voz lo insta a seguir en camino. Hay un destino y por supuesto un propósito, este es el de “sentar cabeza”, y qué mejor que un lugar tan plácido como lo es Atotonilco. Para Ana Lilia Larios, en la canción “la evasión corresponde al varón y por lo mismo la voz masculina se pide a sí mismo ya no huir” (Larios Solórzano, 2011, p. 97), en este sentido, el protagonista quiere llegar al pueblo a conocer mujeres, quienes son “preciosas cual florecillas hermosas” y asentarse ahí. Las mujeres en la canción son vistas como meros adornos que se comparan con objetos o más específicamente con “florecillas” o “ramitos de rosas”. Quien canta al final de la obra es Lagartito, y gracias a la canción reafirma su característica de *Don Juan*, quien solo sabe “sino recorrer oficinas, calles y señoras” (Garro, 2016, p. 39), lo anterior es su forma de evasión.

Otra conexión de la obra con elementos del folclor mexicano es con una leyenda oriunda del estado de Veracruz llamada la Mulata de Córdoba, la cual es muy sonada en esa ciudad y en todo México. Esta leyenda se deduce es de la época colonial, debido a que un

actante importante en la historia es el Santo Oficio. Javier Villaurrutia, Agustín Lazo y el compositor José Pablo Moncayo, escribieron y compusieron la música para una ópera del mismo nombre en 1948. Cabe resaltar que los tres son contemporáneos de Elena Garro y por ello es que se puede deducir, al menos en la época, la leyenda era muy conocida y escuchada.

La leyenda de la Mulata de Córdoba trata sobre una mujer llamada Soledad⁵⁹. No se le conocía su origen, ni marido, ni parientes, vivía sola. En algunos textos se dice que era bruja y en otros se menciona que solo era curandera, incluso se cuenta que tenía un pacto con el diablo. Las personas de la ciudad la apreciaban e iban a buscarla por los remedios que les daba para curar de todo, incluso el mal de amores. La Mulata era una mujer muy bella y por ello tenía varios pretendientes, entre ellos Don Martín de Ocaña Alcalde de la ciudad. Una noche, Don Martín fue a buscarla, le profesó su amor y le propuso matrimonio a lo que la Mulata se negó. Él, quien no estaba acostumbrado a desaires, la acusó ante el Santo Oficio como bruja, alegando que esta lo había hechizado para pedirle matrimonio. La acusaron de brujería y la condenaron a morir quemada. Antes de cumplírsele su sentencia, la encerraron en San Juan de Ulúa, ya en su celda pidió, o se encontró un pedazo de carbón con el cual empezó a dibujar en la pared un barco. Una noche y ya con el dibujo terminado, le llamó a un carcelero y le preguntó: “¿Qué le hace falta a mi dibujo?”. A lo que el carcelero respondió: “Nada. Solo hace falta que ande”. En ese instante la mujer salto al dibujo y el barco comenzó a alejarse en el firmamento trazado en la pared. El carcelero ante la impresión, perdió la razón. Al otro día contó lo sucedido, muchos lo tacharon de loco, otros más le creyeron la historia y es por ello, que ha llegado a la actualidad a modo de leyenda. La semejanza entre esta historia y la obra *Andarse por las ramas* es notoria. Una mujer que viviera sola es cuestionable para la sociedad, tanto en la Colonia como en la época de Garro. Una mujer sola no era bien vista. Tampoco lo era el hecho de que una mujer ejerciera un oficio que le permitiera estar en soledad, sin depender de nadie. Lagartito, por ejemplo, se lo dice a Titina en el siguiente texto:

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

[...]

Lagartito (interrumpiéndola): Justina, no quieres entenderme; digo que una señora necesita algo más que un árbol para levantar la patita y... (Garro, 2016, p. 39)

⁵⁹ (La mulata de Córdoba, 2020)

La independencia a las mujeres, en las épocas mencionadas, les estaba prohibido, las dejaba vulnerables y el sistema —social o político— encargado de protegerlas, también las señalaba y castigaba.

Don Fernando y Don Martín, representan en ambas historias, autoritarismo y opresión; o se hace lo que ellos quieren y como lo quieren o las mujeres de la historia sufrirán las consecuencias. Nótese como ambos tienen el adjetivo *Don* antes de su nombre. Para la Real Academia Española este tratamiento es de respeto y se antepone a personas de alto rango social⁶⁰. Por lo anterior, se deja entrever en ambas historias que los hombres en ellas tienen autoridad y que mantienen un yugo sobre las protagonistas, simbolizan en pocas palabras un sistema opresor. Ambos no están contentos cuando se les contradice, ni mucho menos permiten que ellas se salgan con la suya, por ello deben desterrarlas; Don Martín la acusa al Santo Oficio, quien a su vez la sentencia a muerte, mientras que Don Fernando la corre de su casa y la saca de la vida de su hijo Polito. Su moral se ve amenazada y tienen que hacer un control de “daños”.

Las dos mujeres son encerradas, aunque en distintas partes de la historia; Titina comienza la anécdota encerrada, su marido la tiene prisionera en ese mundo de reglas estrictas y moral inquebrantable, por lo tanto, no es libre en ese momento. La Mulata es una mujer independiente que vive sola y no necesita de nadie más, al contrario, a ella hay gente que la necesita, que solicita su ayuda. Posteriormente es encarcelada bajo falsas acusaciones de brujería y es enviada a prisión. Lo que les queda a ambas hacer es escapar, y lo hacen exactamente de la misma forma, se dibujan en la pared, un escape, una salida. La primera se dibuja una puerta por donde llega hasta las ramas de un árbol, la segunda un barco que navegara en altamar. El sistema a ambas las tiene asfixiadas y ellas mismas tendrán que ir a su rescate, toman las riendas de su vida y se fugan a ser felices en otro lugar, en otro plano lejos de esta realidad.

Ambas historias son de mujeres incomprendidas, acusadas y señaladas por ser lo que son. Los hombres actúan como antagonistas a los deseos de ellas, el sistema mismo se pone de parte de ellos y, sin embargo, ambas logran sortear los obstáculos que se les imponen haciéndose cargo de su destino en un final abierto que da para múltiples interpretaciones, es aquí donde entra la tarea del lector-espectador, quien tendrá que decidir si es positivo o

⁶⁰ <https://dle.rae.es/don> [Consulta 19-09-2023]

negativo el desenlace, de igual manera deberán que decantarse por una u otra postura ideológica.

En el presente trabajo se cree que Garro usa la vanguardia en esta obra con el objetivo de proporcionarle a Titina la oportunidad de escapar, de realizarse en esa otra realidad creada en su mente de fantasía y que le ayudará a lidiar con la verdadera realidad, la tangible, odiosa y asfixiante.

3.4.1 Elementos y estéticas de Vanguardia en la obra *Andarse por las ramas*.

3.4.1.1 Surrealismo

Como menciona Margarita León Vega, “Elena Garro adopta algunas de las ideas principales que el surrealismo francés se planteó” (León Vega, 2006, p. 25), tales como “la búsqueda de lo maravilloso; la trascendencia de los sueños, la locura como una manera de conocer ‘lo verdadero’” (León Vega, 2006, p. 25). En este sentido, en *Andarse por las ramas* se tienen varios elementos que coinciden con esta manera de ver el mundo. El predominio de imágenes mediante las palabras hace pensar que efectivamente el uso de diálogos “incoherentes” tiene su coherencia cuando con ellos se evocan imágenes para aproximarse a la realidad en la que vive la protagonista; de la misma forma, la construcción de dos realidades que no conviven entre sí, pero de la que un carácter forma parte, es lo que lleva al lector-espectador a compartir ese estado privilegiado de imaginación. A continuación, se mencionan aspectos que relacionan la presente obra con la vanguardia del surrealismo.

Irrealidad en escena, contradice la realidad tangible. Lo anterior se hace presente cuando Titina saca su gis de color rojo y dibuja una puerta por la que mediante algún tipo de magia se traslada a otro plano de su realidad, donde es cobijada por las ramas de un árbol que le permiten ir a distintos lados. El plano mostrado por la protagonista es totalmente opuesto al que, hasta ese momento, imponía don Fernando, llevando la obra al siguiente punto.

Destruye lo tradicional y racional: Don Fernando de las siete y cinco es el personaje que más está relacionado con las anteriores características, incluso se puede decir que él las representa, aunque sea una caricatura. Desde el nombre, la autora va dejando pistas sobre la personalidad del esposo de Titina; intransigente, tradicionalista, los horarios rigen su vida y fuera de la costumbre siente una gran incomodidad. El punto clave de la obra es cuando Titina decide destruir todo lo anterior mediante el uso de la fantasía, llegando incluso a incluir a su

hijo Polito en ello, por lo que la serie de diálogos irracionales —como ya se demostró arriba— toma el control, dando pie a las contradicciones existentes entre ambos personajes.

Yuxtaposición fortuita de dos realidades distintas. Titina es la única capaz de vivir en dos realidades simultáneamente, obviamente excluyendo a Polito quien, por su condición de niño, aún está explorando la realidad tangible de reglas y costumbres que se imponen durante el crecimiento para poderse adaptar a una sociedad. Como menciona Margarita León, “para el surrealismo es totalmente posible vivir en varios espacios y tiempos simultáneamente” (2006: 31), lo anterior se desvela no sólo en esta obra de Elena Garro, también se deja ver en otras piezas teatrales y cuentos donde la capacidad especial de los personajes es la de alternar entre una realidad y otra, entre un tiempo y otro, así como entre una forma de pensar y otra.⁶¹ Cuando se habla de alternar entre realidades, no solo se hace referencia a lo tangible, es decir, a lo que el público puede ver y a lo que el lector puede percibir; se sabe que lo que se ve y se percibe es lo que los personajes hacen explícito, un ejemplo es la siguiente acotación:

Titina se levanta en silencio. Se dirige a los telones del fondo, saca de su pecho un gis rojo, y sobre el muro dibuja una casita con su chimenea y su humito. Luego dibuja la puerta, la abre y desaparece. Encima del muro surgen las ramas de un árbol y Titina, sentada en una de ellas. Mientras tanto don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía. (Garro, 2016, p. 36)

Mediante la lectura de la didascalía, se sabe que Titina crea la realidad alterna y que, a diferencia de su esposo, es la única que entra en relación con ella, también lo hace el lector-espectador; claramente se narra y muestra dónde se encuentra la protagonista, de esta forma mediante la poesía usada por Garro, quien presencia o lee, es invitado a formar parte de la realidad alterna; la didascalía dejar entrever que quien es incapaz de ver la alteridad es don Fernando, puesto que “*habla dirigiéndose a la silla vacía*” (Garro, 2016, p. 36), dando a entender que Titina se encuentra en esa silla y los únicos viviendo en esa realidad imaginaria en la que ella se encuentra montada en la rama del árbol son ella y el lector-espectador, quien además es invitado a ver la perspectiva de ella y no la de los demás personajes.

La realidad no solamente es la tangible, también se define en ideas y formas de pensar. Titina está confinada a vivir en una realidad —o forma de ver la vida— que no es coherente

⁶¹ Esta alternancia puede verse a través de toda la obra garriana. Por ejemplo, en la obra *El encanto, Tendajón mixto*, los tres arrieros son capaces de ver y adentrarse a una realidad mágica y maravillosa, Anselmo Duque sin embargo, es el único valiente que decide dejar atrás la alternancia y en lugar de habitar ambas realidades se decide por una. Laura, la protagonista del cuento *La culpa es de los tlaxcaltecas*, hace saltos temporales, la realidad presente con su esposo Pablo y la realidad alterna del pasado donde está casada con su primo mexicana.

con como la concibe ella, por lo que no sólo hace saltos de escenarios entre el comedor de la casa matrimonial y el mundo dibujado por ella con el gis rojo, sino que también salta entre ideologías que son inconexas, la de don Fernando y Titina y la de Lagartitio y Titina; mientras en otras obras —tales como *La señora en su balcón* y el cuento *La culpa es de los tlaxcaltecas*—, donde se yuxtaponen estas dos realidades, la tangible y la imaginaria o fantasiosa, se fusiona con saltos temporales; en *Andarse por las ramas* se yuxtaponen estas realidades, mediante los saltos ideológicos, contraponiendo filosofías contrarias entre personajes.

Realidad contradictoria. Contradicciones en la coexistencia de los personajes. Los personajes cohabitan en una misma realidad —la tangible—, pero mientras uno o más personajes están cómodos en ella, la otra parte no lo está. Don Fernando y Lagartitio son los entes que se encuentran bien donde siempre han estado, las normas sociales no les pesan y, en el caso de Don Fernando, su forma de pensar y de existir es coherente con esa realidad. Por otro lado, para Titina, vivir ahí, con esas normas, no es un camino viable, es por ello por lo que se contraponen la fantasía. Las dos realidades que se confrontan son la de Don Fernando y la creada por Titina en su imaginación, también la realidad de Lagartitio frente a la de Titina.

Por otra parte, se enfrentan posturas ideológicas, y el texto lo deja ver con bastante claridad, siempre hay una contradicción sobre las cosas más triviales o “normales” de la vida, se encuentra por una parte la visión de la realidad tangible dada por Don Fernando y la contraria de Titina por darle un significado extendido a las cosas. André Bretón, en su manifiesto, habla sobre este valor adicional que se le puede dar a las cosas:

Reducir la imaginación a la esclavitud cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuanto uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia. Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más). (Bretón, 2014, p. 278)

La imaginación se reduce cuando se alcanza la edad adulta, se les da paso a fines más prácticos, es lo que la realidad prosaica demanda, lo anterior hace que, y parafraseando a André Bretón, los actos carezcan de altura y las ideas de profundidad. Mientras que don Fernando solo ve una “sopa de simple lentejas” (Garro, 2016, p. 36), Titina ve en ella una fuente de hierro para hacerse una armadura por dentro. La protagonista logra darle un sentido más amplio a la realidad, que llega a su clímax en el momento que realiza su fantasía

mediante el gis rojo. Titina se ha dejado llevar por la imaginación incontrolable, mientras que su marido no se permite abandonar la realidad prosaica, es por ello que estas maneras de ver el mundo tienen que convivir dentro de un mismo lugar, es decir, su casa matrimonial; ninguno puede entender la realidad ideológica del otro.

Polito, por otra parte, siente afinidad por su madre gracias a la infancia, esa etapa de la vida donde no hay inquietudes, no hay responsabilidades, y se tiene la posibilidad de abandonarse a la imaginación ya que existe “la ausencia de toda norma conocida” y “se ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo” (Bretón, 2014, p. 277).

Por otro lado, la visión de la realidad entre Lagartito y Titina es de menor importancia que la que tiene ella con el marido, esto se debe a que, cuando la protagonista entra en contacto con él, Justina se ha abandonado en su totalidad a la imaginación y a la fantasía, ella ya vive en otra dimensión creada por ella. Lagartito pareciera hacer el intento de adentrarse a ese mundo en el que ella habita, pero al ser su deseo no auténtico, no se le permite entrar a él.

Realidad abstracta, es decir, realidad psicológica subconsciente. Realidad poética. La obra garricana suele evocar imágenes, esto se hace mediante el uso de las palabras de los personajes, “en el teatro de Garro, el peso de las escenas radica en la imagen que se crea a través del sentido literal de los parlamentos” (León Vega, 2006, p. 2006), con lo que el peso que se le da a lo evocado suele ser más importante que la propia anécdota. Detrás de esta realidad psicológica, deviene el sentido que la autora quería dejarle a su público. Cuando los protagonistas de sus historias saltan a la realidad alterna, lo hacen con el propósito de cumplir sus más ansiadas fantasías, regalan un vistazo a como ellos ven el mundo y cómo es su escape, por lo que es posible que lo que el lector-espectador percibe es el mundo de ensoñación de los personajes. “Los grandes temas poéticos están ausentes” (León Vega, 2006, p. 39) de la obra de Garro, no son los grandes héroes los que mantienen el conflicto, de hecho, el conflicto de los personajes suele ser interiorizado; tienen problemas que derivan de los roles sociales impuestos e incluso hay una lucha con la moral en turno, pero la verdadera pugna, la tienen los personajes consigo mismos y su objetivo.

Tiene su propia realidad, basada en lo emocional, espontáneo y sobrenatural. En el teatro surrealista hay situaciones emocionales de gran importancia para los personajes, por ello la obra se reduce a un solo acto y es corta, ya que es necesario mantener la intensidad necesaria, es decir, se comienza en una tesitura alta y en lugar de disminuir, debe mantenerse o ir en aumento. Al ser una obra que evoca imágenes, estas son más importantes que la anécdota,

por lo que es necesaria su corta duración para mantener la atención del lector-espectador lo más posible. La realidad de Titina en la obra *Andarse por las ramas* es totalmente emocional y espontánea, el momento que Garro decidió plantear es aquel en el que la protagonista ha renunciado a esta realidad por la creada en su imaginación, esto es ya la última consecuencia de algo que ella venía pensando de hace tiempo atrás. Se muestra la consecuencia y no se plantea las situaciones que llevan a Titina a sacar un gis rojo de su pecho y dibujar una puerta por la cual escapar; el antes no es tan importante como las imágenes que su protagonista evoca en el presente.

En la obra de *Andarse por las ramas*, en cuanto a los personajes y los elementos surrealistas con los que coincide, son los siguientes:

Personajes que no tienen ninguna clasificación, es decir, que existen para mostrar una idea o concepto y muchas veces sus nombres reflejan su función en la obra. Los personajes de esta obra son claras clasificaciones de ideas que la propia autora quería dar a conocer y muchas veces sus nombres proporcionan pistas sobre su funcionalidad.

Don Fernando de las siete y cinco: Su nombre es una clara referencia a lo que representa como personaje; la tradición, las buenas costumbres, la intransigencia, la rectitud y la moralidad son algunas de las cosas más importantes que se le atribuyen. Su funcionalidad en la trama es la de ser el contrario de Titina, con esta contrariedad, se hace latente la necesidad del personaje femenino por escapar de las ideas que representa Don Fernando.

Titina: Es el personaje principal, su nombre de pila es Justina y eso se sabe porque Don Fernando, cuando está ya enojado hace alusión a este nombre. Titina es una mujer que es la representación de la libertad y del escape al mundo ceñido por reglas; realiza con su accionar de escape de la realidad prosaica lo que aclamaba Bretón en su manifiesto hablando de la imaginación en relación con el surrealismo: “pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una *libertad espiritual suma*. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente” (Bretón, 2014, p. 278); la libertad a la que se refiere André Bretón, es la que da el subconsciente, la que se puede vivir gracias a la mente y lo que se imagina. Titina es un personaje que no está dispuesto a vivir en la estrechez a la que la somete el marido y la sociedad. Ella representa estas ideas estéticas del surrealismo.

La protagonista también muestra la idea del “loco”. En el teatro estos personajes, significan la transgresión de las reglas, los personajes que los rodean no pueden dilucidar que haya personas no dispuestas a ceñirse a estatutos sociales y, por ello, la única explicación a

la que pueden llegar es a que esa persona no está bien de la cabeza. Don Fernando asume que Titina habla disparates, señala que “la locura está presidiendo su casa” (Garro, 2016, p. 37).

Para Bretón los locos son:

...víctimas de su propia imaginación, en el sentido en que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas... cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de que los locos dan muestras con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación le proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que solo tenga validez para ellos. (Bretón, 2014, p. 278)

El único consuelo que tiene Titina con su situación actual, es la que ella misma se puede proporcionar gracias a su imaginación y a su mente. Todo por supuesto tiene consecuencias, que ella asume incluso fugándose más de lo que ya había propiciado con anterioridad.

Lagartito: En este capítulo, el personaje desde el nombre representa una persona que se aprovecha de la vulnerabilidad de la protagonista con alguna finalidad. Lagarto, según el diccionario de la Real Academia Española, se utiliza para nombrar coloquialmente y peyorativamente a una “persona pícara, taimada”⁶² o también a una persona que cambia de piel o de vestimenta según le convenga. En este sentido, este personaje es capaz de estar de acuerdo con cualquier idea disparatada que le proporcione su interlocutor, si con ello él obtiene algún beneficio. Por lo que la imagen que representa es la hipocresía de la sociedad en la que se vive.

Polito: Hijo de la pareja conformada por Titina y Don Fernando. Polito representa la infancia y la relación de esta con la imaginación y los sueños. En palabras de Bretón:

En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; solo le interesa la facilidad momentánea, extremada que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas los niños inician su camino sin inquietudes. (Bretón, 2014, p. 277)

A este respecto, Polito disfruta de esa realidad alterna que le ofrece su madre porque representa la idea de la despreocupación de la infancia, el encuentro constante con el mundo y la capacidad de ignorar reglas y normas morales; a los niños suele perdonárseles todo, incluso la escapatoria hacia la dimensión de la fantasía, su posición privilegiada se debe al desconocimiento. Conforme los seres humanos van creciendo, van perdiendo la facultad de

⁶² <https://dle.rae.es/lagarto> [Consulta 07-11-2022]

abrir su realidad para darle paso a la practicidad que viene con la vida adulta. Polito representa ese estado privilegiado de la infancia, a la que la propia Garro hace alusión en muchas de sus obras a modo nostálgico, puesto que la niñez es el estado de evasión por excelencia.

Es así que Don Fernando y Lagartito representan la realidad tangible, una con sus reglas y la otra con los peligros, mientras que Titina y Polito presentan la realidad surrealista, inconsciente, llena de una fantasía que permite el sueño y la libertad.

3.4.1.2 Teatro del Absurdo

Dentro de esta obra se pueden hacer reconocibles varias características del teatro del absurdo⁶³, así como de la filosofía que lo maneja. El absurdo es un término que utiliza Albert Camus a partir de Jean Paul Sartre, quien en su obra reflexiona sobre la existencia del hombre. Para Camus “hay un abismo existente entre el yo y el mundo que lo rodea” (Larios Solórzano, 2011, p. 25); es decir, piensa en torno a un vacío existencial y una carencia real de sentido de la vida, que se verán representados en el teatro; como ejemplo de ello están las obras de Ionesco o de Beckett en Europa, mientras que en Latinoamérica su representante es el cubano Virgilio Piñera. A continuación, se mencionarán algunas de las características de este tipo de drama:

Presentar personajes caricaturescos: Los personajes son llevados al extremo, lo cual hace que el lector-espectador sienta antipatía por unos y simpatía por otros. La historia está contada de tal manera que logra personajes que causan una total aversión. En la caricatura, por ejemplo, la que suele encontrarse en los periódicos de índole política, retrata a los personajes de tal forma que la crítica sea evidente, descarada e incluso cómica; la figura representada es objeto de mofa, de juicio y reproche. Lo mismo suele suceder con algunos personajes en la escritura de Garro, y usualmente tiene la misma finalidad emitir una sátira sobre ciertos sectores de la sociedad y de sus comportamientos, un ataque a una realidad que desaprobaba la autora. En este sentido, en la obra *Andarse por las ramas* los personajes que

⁶³ Estas características, entre otras que no coinciden con esta obra, son un análisis que hice para el presente trabajo de diferentes fuentes tales como: *El teatro del absurdo de Martin Esslin*, *El mito de Sísifo* de Albert Camus, “The Theatre of the Absurd in Spanish America” de George Woodyard, “Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales” por el consejo superior de investigaciones científicas, *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis, *Hacia una teoría dramática* de Maria Kurguinian y *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos* de Armando Partida Tayzán. Gracias a la anterior bibliografía se llegó a una coincidencia de características sobre el Teatro del absurdo.

son blanco de la sátira son los masculinos, son caricaturescos y por lo tanto los comportamientos también son exacerbados. Garro hace una crítica abierta y mordaz a lo que ahora ya se conoce como el patriarcado. Los hombres en la obra “actúan conforme a la tradición occidental”, se hace lo que se espera de ellos, y como los personajes caricaturizados que son, no lo cuestionan. Don Fernando y su conducta, así como sus diálogos, corresponden al agente del orden que está designado a representar. Lagartito, por otro lado, debe figurar la caricatura de un hombre libertino, seductor, joven destinado a conquistar todo lo que se le ponga enfrente, contar mujeres como trofeos ganados. Por lo anterior, es que los personajes masculinos son por los que el lector-espectador siente aversión.

Crítica Social. Evidenciar a la sociedad inauténtica y mezquina: al ligar este punto con el anterior, se hace una crítica abierta a ciertas masculinidades que coartan libertades y que, incluso, llegan a deshumanizar a sus contrapartes femeninas. Don Fernando y Lagartito deshumanizan —o al menos lo intentan— a Titina de maneras diferentes, pero teniendo en común la conducta que se ha heredado de años de ejercer “el machismo mexicano”. Don Fernando usa su poder sobre su subordinada que en este caso sería su esposa; hay conductas que exponen los dichos anteriores —sobre la subordinación—, Titina no le habla de “tú” a su marido, se dirige a él todo el tiempo como Don Fernando, siempre anteponiendo el “don”⁶⁴ a su nombre de pila lo cual da a entender que en definitiva no son iguales, en esa casa hay jerarquías y el hombre está por encima de todos los demás; el marido deshumaniza a su mujer, viéndola como un ser que debe serle fiel, debe ser sumisa y obediente, para él, Justina no es un individuo independiente con necesidades, ni personalidad y mucho menos con ideales y pensamiento crítico. Cuando su esposa no es abnegada y obediente, cual perro le da una patada y la echa a la calle, con lo que da a entender que nunca la valoró como persona individual con una personalidad y un carácter, el afecto estaba condicionado a su conducta como mujer y si esta concordaba o no con la predispuesta por Don Fernando. Básicamente, Titina es reemplazable, como una mesa descompuesta o un electrodoméstico dañado, se cambia o se manda arreglar.

Lagartito, por otro lado, deshumaniza no solo a Titina, también a todas las mujeres que tienen la mala fortuna de encontrarse con él. Caricaturizado como un *Don Juan*, Lagartito

⁶⁴ Según la RAE “don” es un “tratamiento de respeto que se antepone a los nombres de pila. Antiguamente estaba reservado a determinadas personas de elevado rango social” <https://dle.rae.es/don?m=form> [Consulta 14- 11- 2022]

no ve a sus contrapartes femeninas como personas que piensan y que sienten, las ve como trofeos, como medallitas que puede colgarse en su pecho cual logros de guerra. Si se recuerda *El burlador de Sevilla*, Don Juan hace una apuesta con Don Luis para seducir cuantas doncellas se dejen y de esa forma deshonrarlas y quedar como el ganador. Lagartito es ese cliché de personaje, no le interesa el daño que podría provocar a Titina en caso de haber logrado seducirla, puesto que es una mujer casada. Este personaje sólo está enfocado en su egoísmo y en hacer uso de los medios necesarios para lograr su objetivo, sin embargo, ni bien ve que no logrará lo que se propone, se aburre y abandona para ir detrás de otra mujer. Para ambos personajes las mujeres no representan personas con necesidades y sentimientos, son intereses por conquistar, precisamente como el patriarcado actuaba en la época de Garro. La mujer valía por su belleza, por su juventud y por su pureza, así como por su ingenuidad. Entre más inocente fuera la mujer, más fácil sería ejercer el control de su persona, traduciéndose en distintos tipos de violencia, lo que lleva al siguiente punto.

Drama violento y brutal: Una de las características del teatro del absurdo es que la violencia está ejercida, no precisamente representada, pero sí practicada por algún personaje o incluso en el uso de los diálogos⁶⁵. En esta obra, aunque hay momentos irrisorios y cómicos, existe la violencia, si bien no físicamente, sí de un modo alternativo. La configuración de Titina es la de un personaje víctima, lo es desde su propia posición de mujer, sobre ella se practica la violencia personal, social, de género, económica y psicológica. Todos los personajes que rodean a la protagonista, con excepción de su hijo Polito, ejercen violencia sobre ella.

La primera vez que se muestra la violencia psicológica es entre Don Fernando y Titina, hay una obvia y clara relación de subordinación por parte del primero. Existe, en ese contexto y en el actual, aunque en menor medida, la idea de que el varón o en este caso el marido es quien ejerce el poder dentro del matrimonio, en otras palabras, es superior el hombre a la mujer en dicha institución, es el “jefe de familia”, quien ejerce su poder sobre la esposa e hijos y se le debe respeto y obediencia. La primera forma de violencia es la que conlleva a la alienación y a la represión, la que ejerce una persona jerárquicamente con más poder sobre alguien más; Titina no es vista por su marido como un ser libre e independiente, es una subordinada a la que se le tiene que disciplinar cuando comete una falta o cuestiona

⁶⁵ Martin Esslin menciona que “en una pieza de Teatro del Absurdo no intenta contar una historia, sino comunicar un esquema de imágenes poéticas” (Esslin, 1964, p. 306)

el sistema. La violencia económica también es ejercida, puesto que, en ese contexto, a la mujer le era imposible obtener la independencia económica, por lo que se veía manipulada a hacer lo que otros en posiciones jerárquicas superiores le ordenaban, ya fuera el padre o el marido. Cuando Don Fernando expulsa a su esposa de su casa, es el tope de la violencia ejercida por este: no hay negociación, no hay acuerdos; es literalmente apartar, exiliar al elemento que no encaja. Es una especie de dictadura en la que no hay contrapesos, se ejerce un castigo por no seguir las reglas, lo cual deja a Titina en la vulnerabilidad de la indigencia. Incluso, Don Fernando en su posición de dictador condiciona el regreso de su esposa: “Si vuelves, vuelve por tu propio pie. Quiero verte con los pies en el suelo, no volando como una hoja.” (Garro, 2016, p. 38). Don Fernando le pide a esta la renuncia de sí misma y la subordinación absoluta a sus deseos para poder vivir en su casa. Lagartito, en menor medida, ejerce violencia mediante lo que coloquialmente se conoce como “dar el avión”. Esto significa que la protagonista constantemente es ignorada, tomada a menos; sus necesidades y como las expresa son de poca importancia para el receptor. El sentirse ignorado constantemente lleva a la víctima a episodios de depresión y aislamiento. Titina se convierte en una persona que es marginada por su entorno, por el simple hecho de pensar y hacer distinto, lo que conlleva a ser más fácilmente manipulada. Lagartito intenta ejercer la violencia mediante la manipulación, hacerla bajar del árbol para sus propios fines, sin embargo, la protagonista no lo permite, esto no significa que Lagartito no lo haya intentado. Para Ana Lilia Larios “La puesta en escena forma parte de un lugar y un tiempo pertenecientes a normas socioculturales y/o sistemas represivos o que favorecen la represión” (Larios Solórzano, 2011, pp. 40-41), por lo que *Andarse por las ramas* es una obra que expone el patriarcado de manera ruda y cruel, haciendo uso de la sátira para lograr tal propósito. Es una obra en la que, por la configuración de sus personajes y las situaciones, tan exacerbados, irreales y poco humanos permite la reflexión del participante —lector o espectador— sin que lo sentimental se ponga de por medio.

Personajes atrapados, no hay una salida a las situaciones: al menos no una salida viable a las situaciones presentadas. Para Ana Lilia Larios, “mientras que en el teatro del absurdo europeo no hay salidas para los personajes, en el hispanoamericano sí las hay pero no las toman” (Larios Solórzano, 2011, p. 26), esto podría deberse a que la sociedad no permitirá que haya un escape digno. Cuando en una sociedad —tan restrictiva como la mexicana a mediados de los años cincuenta— hay un elemento de caos, se busca expulsarlo

de manera violenta, aplastando los derechos y con grado enorme de escrutinio público. Se busca el linchamiento social como forma de ejemplo para quienes tengan en mente hacer lo mismo, por lo que queda la evasión y el escape mediante la imaginación y la fantasía. Los personajes expulsados entran en una soledad aplastante que lleva a refugiarse en su mente y de lo que ella emane.

Teatro liberador y evasivo: se sabe ya que, para Camus, sólo hay dos salidas del absurdo, la muerte y la evasión⁶⁶. En el caso de la protagonista de *Andarse por las ramas* la evasión es el camino a seguir. La fantasía es el medio que la protagonista utiliza para romper las cadenas que la atan a la monotonía de su hogar familiar. Las ramas del árbol son el método idóneo para tal fuga, gracias a lo que representa.

Diálogos acercados al nonsense: El *nonsense* por sí mismo ya es una forma de rebelarse al sistema, es por ello que en esta obra teatral Elena Garro hace uso de este tipo de lenguaje, ya sea que estuviera familiarizada con este o no, ya fuera que lo utilizara deliberada o inconscientemente, dentro de la configuración poética de esta pieza es importante. Como ya se dejó entrever, los diálogos suelen ser inconexos, carecer de sentido y raciocinio, lo que no es de extrañar debido a que la obra en particular trata de poner en evidencia a una sociedad intransigente y ceñida a protocolos. El *nonsense* suele adjudicársele al escritor inglés Lewis Carroll y en particular a su obra *Alicia en el país de las maravillas*. Desde su creación esta novela buscaba adaptar el lenguaje a aquel que es usado por los niños, lleno de fantasía, inocencia, ingenuidad e incoherencia, rasgos que para algunos —como André Bretón, Carroll y la misma Garro—, se van perdiendo para darle lugar a la razón y códigos normativos; en este sentido, el ser humano va dejando de lado la capacidad de sorprenderse, de ver belleza y sobre todo se imponen modos absolutos de ver la realidad, lo que va mermando la capacidad de empatía y de felicidad. Por ello, en el *nonsense* “el escritor impone su propia lógica

⁶⁶ En este sentido Albert Camus en *El mito de Sísifo*, menciona que cuando el hombre ha aceptado el absurdo, buscará abandonar rápidamente una “situación incomprensible” mediante la evasión, lo anterior para poder continuar con la costumbre de vivir —si es que así se decide—; en todo caso para Camus sólo hay dos formas de escapar al sentimiento de absurdo y estas son: la muerte, específicamente el suicidio —¿vale la vida ser vivida? — y la evasión.

La evasión es entendida como fuga a la realidad tangible, mediante la esperanza —háblese de la religión, la fantasía, los excesos y la fatalidad—. De esta manera el Teatro del Absurdo da solo dos pautas para sus personajes, puesto que, no hay escapatoria ni mucho menos opciones. Elena Garro, en gran parte de su obra maneja la evasión ya sea mediante la muerte, mediante la fantasía o incluso a veces el uso de ambas. Es por ello que un gran número de investigadores de su obra, consideran que está emparentada con el Teatro del Absurdo, entre ellos están Frank Dauster, Guillermo Schmidhuber, Carmen Alardín, Patricia Rosas Lopátegui etc.

interna”,⁶⁷ lo que a menudo lleva a una construcción de otra dimensión creada por el autor. Garro decide darles voz a aquellos que por su circunstancia en este mundo son considerados poco importantes, como lo son los niños y los locos, en el mundo de Titina es posible ser “el lunes”, “una estrella fugaz lanzada en cohete” o “los confetis” (Garro, 2016, p. 40), que ven el desfile del 16 de septiembre. La violación a las normas del sentido es un elemento más, que ayuda a la autora y a su protagonista a rebelarse sin violencia, a llevarle la contraria a las normas, ayuda a su protesta pacífica contra el sistema que normaliza la violencia ejercida contra la mujer.

En conclusión, *Andarse por las ramas* es una de las obras que mejor pone en evidencia las fallas que la autora encontraba en la sociedad que se desarrollaba, es una forma de protesta contra el patriarcado y algunas masculinidades asfixiantes, que a pesar de ser breve es extremadamente compleja por lo que representa, por su mensaje y crítica social.

3.5 La señora en su balcón

Clara, la protagonista de esta pieza teatral, es un personaje que tiene en su construcción una de las tesis más cruda y real de los temas de la obra garricana, en ella se condensan la vida, la fantasía, el recuerdo de la infancia y la frustración por la realidad existente que no solo implica a los personajes femeninos, también a los masculinos; los hombres en las obras de Garro tienen que vivir y coincidir —ya sea que lo quieran o no— con su rol social.

Clara se desdobra a sí misma, para ello se utiliza el metateatro donde la protagonista desde su balcón ve su vida representada. Para Patrice Pavis, el teatro dentro del teatro o metateatro es una “obra dónde la metáfora de la vida como teatro constituye el tema principal” (Pavis, 1987, p. 260). Clara reflexiona sobre su vida, ella desde el balcón ve la obra de su vida donde existe la metacrítica; incluso dentro de la obra representada en su mente, ella hace injerencia a manera de cuestionarse ciertas actitudes. Ella se observa a sí misma en tres diferentes etapas de su vida: Clara de ocho años, de veinte años y de cuarenta años. Quien ve la obra a la distancia es Clara de cincuenta años: “*ya es una mujer vieja, de pelo gris y cara melancólica*” (Garro, 2016, p. 83). Clara de cincuenta años está en la línea real, las otras Claras se encuentran en una representación que crea su imaginación. Se sabe que la Clara vieja es quien ve cómo ha pasado su vida, se observa en lo que parecen ser

⁶⁷ Artículo en línea <http://www.skywaspink.com/lewis-carroll-y-el-nonsense-la-logica-como-normatividad-en-construccion-i/> [Consulta 14- 11- 2022]

momentos y conversaciones clave. Clara realiza un viaje por la memoria, es ella misma siendo espectadora del viaje que ha sido su vida y los principales hombres que han irrumpido en ella han sido para mal, como bien se sabe al final. En esta obra la autora hace que el lector-espectador brinque por distintas edades, tiempos u etapas, aunque estos “brinquitos” no sean físicos como tal, se entra en la convención de estar viendo lo que sale de la mente de la protagonista.

Los hombres que vemos en la obra representan las “figuras masculinas que se imponen a su identidad” (Bobadilla-Pérez, 2003), y que por lo tanto no la dejan o dejaron ser. En esta obra existe una protagonista que quiere encontrar su espacio en el mundo y sin embargo no lo ha encontrado.

Clara: ¿Cuál fue el día, cual la Clara, que me dejo sentada en este balcón, mirándome a mí misma...? Hubo un tiempo en que corrí por el mundo, cuando era plano y hermoso. Pero los compases, las leyes y los hombres lo volvieron redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como un loco. Antes, los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en el círculo maldito... ¿te acuerdas? (Garro, 2016, p. 83)

Clara tiene una desilusión grande por la vida y, como dice María Bobadilla: “Ha pasado su vida buscando inútilmente un espacio propio donde encontrar y desarrollar su propia identidad” (Bobadilla-Pérez, 2003). Para Rafael Monzón- Ontiveros⁶⁸ los hombres son vistos como un elemento irruptor que llega a su vida a cambiarla para mal, puesto que antes de la llegada de estos “el mundo y la vida eran perfectos, armónicos” pero sobre todo, era mejor. Se sabe que la irrupción masculina en la vida de las protagonistas de Garro es inevitable, por el contexto y época.

Los hombres en la vida de Clara son el profesor García, Andrés y Julio. Ellos representan la contraparte de la protagonista. Ya se sabe que los personajes de Garro deben cumplir un rol social y que, ante ello, existe un sentimiento antagónico de liberación, ¿pero qué rol deben cumplir las mujeres en las obras de Elena Garro? El rol femenino en el México de mediados del siglo XX —época de la escritura de las obras de Garro—, supone ser primero hija de familia, después esposa y por último madre, quien se oponga a esa visión será expulsado de la vida social para caer en desgracia.

⁶⁸ Citas extraídas del artículo “La obra dramática ‘la señora en su balcón’ de Elena Garro desde la estructura del viaje del héroe” de Rafael Monzón- Ontiveros. En línea [Consulta 19-03-2023].

Clara es en efecto una mujer que desde muy pequeña se ha visto obligada a mantenerse dentro de lo que “debe de ser”. El profesor García, quien es el primer elemento irruptor, funge como el primer depredador de sus ilusiones, este le habla de un lugar exótico y extinto llamado Nínive; Clara por primera vez recibe el llamado a la fantasía, lo reconoce y quiere ir a su encuentro. La niña de ese momento recibe del mundo solo las gracias y la poesía, lo bello y lo excitante. Nínive es la representación de la libertad, de un mundo donde no hay roles de género, solo existe la felicidad, una especie de paraíso al que se anhela llegar; sin embargo, Clara de cincuenta años, que desde su balcón ve la obra de teatro que ha sido su vida, sabe que los deseos y los sueños pronto serán aplastados por la realidad: “Clara de 50 años: Será inútil el viaje, porque el mundo es redondo y todos los mares y los caminos llevan al mismo punto” (Garro, 2016, p. 85). En el diálogo se siente la frustración y la desilusión que carga Clara desde pequeña, aun así, esa mujer irá constantemente en la búsqueda de Nínive. Este lugar, también representa su proceso de individuación, sin embargo, este proceso se verá coartado y ya se verá por qué.

La Clara de veinte años, intentará hallar ese espacio dentro del amor. Andrés, su novio y a quien la protagonista ama, pudiera llevarla por esos caminos que siempre ha querido recorrer.

Clara: ¡Del muladar! Siempre lo busqué, y hasta ahora lo encuentro. Tú no lo sabes Andrés; pero desde niña ando en busca de ese muladar en el que han tirado todo lo hermoso. Y hasta ahora lo hallo, con sus escalinatas, sus columnas, sus templos, sus estatuas. Antes no podía hallarlo. Me faltabas tú. Tú, que estabas escondido detrás de alguna de sus ruinas, esperándome desde hacía miles de años. (Garro, 2016, p. 85)

En el amor, Clara ve por primera vez los destellos anhelados de su libertad, de la belleza y la fantasía, la misma Garro lo opinaba: “Creo que el amor a la única parte que nos lleva es a ‘más allá’” (Alardín, 1987, p. 209). Andrés tiene la emoción y espontaneidad de la juventud, pero no está dispuesto a ir en contra de la sociedad, quiere hacer de ella su esposa, tener una casa y todo aquello que se supone se debe alcanzar a cierta edad. Para María Bobadilla los roles de género se invierten en la obra, comúnmente a la mujer se le representa como “la carcelaria”, la desesperada que busca por todos los medios la estabilidad del hogar, aquella que intenta “amarrar” al hombre y ser la respetada esposa de alguien; según el estereotipo, el hombre es visto como aquel que busca huir del compromiso. ¿Es verdad que la mujer busca el compromiso y el matrimonio? Al parecer la sociedad tiende a presionar más a los sujetos

femeninos que a los masculinos en términos de formar una familia, habría que agregar que, para las mujeres de ese contexto no había muchas salidas, por lo que sus deseos quedaban en segundo término. No se puede realmente saber si hay un interés legítimo de las mujeres por casarse, o si toda la vida se le ha empujado a ello con el pretexto del reloj biológico y la “caducidad” de las mujeres a cierta edad o si simplemente se buscó —por parte del género femenino— un escape del hogar familiar que también suele ser asfixiante. Lo cierto es que los roles de la mujer siempre han estado llenos de “un ambiente de limitaciones, donde la sociedad demanda su pasividad e inmovilidad” (García, 2008, p. 235).

Clara decide dejar a Andrés para convertirse en la esposa de Julio, un hombre que no es feliz con su vida tampoco. Ambos son personas que están desilusionadas, pero ella logra escaparse por las “patas de la silla” con el fin de encontrar su camino a Nínive. Nínive es el lugar que Clara busca y que nunca pudo encontrar dentro de este plano textual.

La protagonista, sin embargo, intenta cumplir con su rol, siempre está en busca de la libertad mediante lo socialmente aceptable, como lo es el matrimonio. Resulta interesante notar que su escape lo quiera hacer de la mano de algún representante masculino; para María Bobadilla la obra “presenta dos versiones diferentes de la realidad”: la de “los hombres, prácticos, y cegados por las convenciones pudiendo ver únicamente lo superficial de las cosas y del mundo y la de Clara, más sensible y empeñada en tratar de ver más allá de lo aparente” (Bobadilla-Pérez, 2003), por lo que, en esta obra, existen dicotomías en los personajes. En *La señora en su balcón* los hombres representan la parte social de las reglas y los protocolos, las Claras —en todos los rangos de edad presentados—reproducen la necesidad de salir de los esquemas convencionales, la huida a la búsqueda del yo.

La obra termina en tragedia, Clara de cincuenta años, como buena espectadora de su propia vida y no ejecutante de la misma, se da cuenta que no hay salida a lo ya marcado por otros, decide terminar con su existencia para ir al encuentro de lo extraordinario que no encontró en este plano. En la obra, “el suicidio de Clara, simboliza la respuesta a su desilusión de la realidad textual, y la decisión de seguir buscando el Nínive de su imaginación y de sus fantasías” (García, 2008, p. 239). La muerte representa en ella el único modo posible de encontrarse, pues siente que el tiempo de ir en busca de aquello que siempre quiso ya no pertenece a este tiempo ni a esta realidad.

3.5.1 Elementos y estéticas de Vanguardia en la obra *La señora en su balcón*.

Como ya se explicó en la introducción del presente capítulo, el existencialismo, es una corriente filosófica que encontró en la literatura una forma de propagar su doctrina. En la obra garriana vemos mucha influencia de ella. La obra *La señora en su balcón* para Miguel Ángel Náter es de filosofía existencialista y estética absurdista, esto quiere decir que la doctrina y varios de sus estatutos los representan los personajes y sus personalidades, sin embargo, la forma de contar la historia es absurda por su configuración. A continuación se hace el análisis de estas dos corrientes de la vanguardia teatral.

3.5.1.1 Teatro Existencialista

Como ya se mencionó, el existencialismo más que una estética dramática es un teatro de ideas, por lo que mucho de lo que se dice es con la finalidad de ponerlas en manifiesto, por lo que a pesar de tener ciertas características no se enumerarán, pero sí se desarrollará la idea.

Una de las principales características de este teatro de ideas existencialistas es el compromiso que tiene esta corriente con las problemáticas de su momento histórico y la función social que quiere desempeñar, de ahí que *La señora en su balcón* coincida con estos atributos del teatro existencialista. Elena Garro con sus obras de teatro hace una denuncia hacia la estructura social —ya fuera intencionadamente o no— que tenían que vivir las mujeres en México; como ya se ha mencionado, Garro muy a su manera decide protestar en contra de estas estructuras de poder con las cuales no estaba de acuerdo y para ello utiliza el teatro y su poder de convocatoria, así como en su día lo hiciese tanto Camus como Sartre. El teatro existencialista solicita una revisión y una acción ante las cosas que suceden alrededor de la sociedad, es por ello que se convierte en un arma social para ayudar al lector-espectador a juzgar y reflexionar sobre su mundo. Para esta visión única que Garro quiso transmitir a su público, la autora hace uso de un recurso literario como el metateatro o lo metateatral.

Ahora bien, para discutir sobre teatro de idea existencialista, es muy importante hablar de los personajes. En esta obra en particular — así como de la siguiente—, la fábula y los acontecimientos pasan a segundo lugar en cuanto importancia, a diferencia de las obras analizadas anteriormente, donde el relato y los hechos son lo que capta más la atención, por ejemplo, en *Andarse por las ramas*, la forma en cómo se desarrollan los acontecimientos es lo que le da esa sensación de absurdo a lo que se está presenciando, los diálogos y la estructura de estos, ayuda al sinsentido, al absurdo vivido y esto se le transmite al espectador,

en los *Pilares de Doña Blanca* esa estructura de ensueño y de cuento de hadas transporta al lector-espectador a ese mundo onírico que Garro plasmó; ahora bien, en *La señora en su balcón*, los hechos si bien ayudan a transmitir las ideas, estas se encuentran más afianzadas en las personalidades de los personajes.

Los personajes son importantes en el teatro existencialista debido a que su existencia misma es proyecto, porvenir y trascendencia, las situaciones son azarosas, pero las personalidades no; una característica principal de este tipo de teatro es que los personajes deben asumir su libertad y decidirse a actuar, o como la doctrina sartreana lo indica, incluso el no decidir es decisión.

...hubo un tiempo en el que corrí por el mundo, cuando era plano y hermoso. Pero los compases, las leyes y los hombres lo volvieron redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como un loco. Antes, los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en el círculo maldito... ¿te acuerdas? (Garro, 2016, p. 83)

Cuando Clara comienza el prólogo hacia el viaje que hará a su memoria, la Clarita de 8 años le contesta, “Sí, me acuerdo; pero vino el profesor García” (Garro, 2016, p. 83).

El profesor García es el primer personaje masculino que interactúa con Clarita de ocho años, la niña era feliz hasta que llega a su vida, ya que gracias a él comienza el infierno de la repetición representado por el círculo que para este simboliza el mundo; es en este momento cuando comienzan las posiciones antagónicas en esta obra, la visión que tienen los hombres del mundo contra la visión que Clara tiene de él. Estas dos maneras de ver el mundo constantemente están en pugna en la obra de Garro, aquí como en otras obras dramáticas, el hombre representa el orden de las cosas, a la sociedad y ese esquema estoico que hasta ese momento parecía inamovible; por otro lado, está la visión de Clara, usualmente los y las protagonistas de la obra garriana representan un modo de ver la vida y el mundo más heterodoxo, imaginativo y fuera de las normas sociales. El profesor García, quien aparece con un compás en la mano, atiende a las necesidades de una sociedad esquemática, dura y científica, al contrario de la gente que busca la poesía y fantasía. La niña es ingenua e inocente, piensa en poder viajar por los siglos y ciudades antiguas para encontrar en sí lo maravilloso que está buscando. El profesor García es una persona que sólo repite las lecciones, nunca ha reflexionado el conocimiento, “Usted nunca dijo nada, profesor. ¡Pasó sus años prendido a su compás, repitiendo cada vez más mal un pequeño libro de texto!”

(Garro, 2016, p. 85), y lo que se pretende es que Clarita haga lo mismo, que repita patrones de conducta, conocimientos y por, sobre todo, que repita los roles de género impuestos.

Andrés —quien también aparece con un compás en la mano— es la representación de una sociedad que busca ceñir a las personas en el rol social que tienen que acatar. Andrés busca por todos los medios convencer a Clara de 20 años para que se ciña a una vida matrimonial que ella no quiere; él pasó su juventud buscando el ideal mexicano de la familia de clase media, “...yo te ofrezco la casa y mi trabajo y mis cuidados” (Garro, 2016, p. 88), Andrés le ofrece a Clara lo que cualquier hombre de mediados del siglo XX debía ofrecerle a una mujer de “bien”; la oportunidad de ser madre y esposa, de estar supeditada al sueldo de su marido, aguantando de ser necesario lo que viniera del hombre; “Andrés busca seguir las formas, las convenciones sociales de la época (cómo lo es el matrimonio) y Clara se afana en seguir una idea de amor más libre, más profundo, sin ningún tipo de ligadura social” (Mazón-Ontiveros, 2019)

Andrés y Clara se aman, el amor es clave en su relación, sin embargo, a él le gana la necesidad de hacer lo socialmente aceptable y no la vida libre y nómada que le propone ella. Es así que desde el principio se vislumbra que de no haber sido ella, hubiera sido cualquier otra: “Cuando veía a las jóvenes caminar por la Avenida Juárez, apresuraba el paso, ¿será alguna de ellas? ...” (Garro, 2016, p. 87), Andrés iba en búsqueda de una esposa y fue cuando se encontró con Clara, de quien no le importa su personalidad o lo que piense, ella como individuo le es indistinta, lo importante son cosas más banales: “Andrés (*abrazándola*): ¡Vida mía! ¡No me importa lo que dices, me importa sólo 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!” (Garro, 2016, p. 88)

Las cosas que Andrés ve en ella son meramente superficiales, en ella idealizó a la esposa perfecta en la que esperaba que se convirtiera. Ambos se idealizan, lo que es muy común en las primeras etapas de la vida amorosa de las personas, cuando se es joven, se exalta el enamoramiento y se suele pasar de largo las personalidades y sueños del otro. Andrés buscaba una esposa y la consigue: “...Era verdad; no había sino un departamento, una hepatitis, un Chevrolet para los domingos, tres niños majaderos, disgustados porque el desayuno estaba frío, y un tedio enorme invadiendo los muebles. Todo esto me lo ha contado Mercedes, su mujer.” (Garro, 2016, p. 90)

A él poco le importaba si era Clara o Mercedes, bien se podía haber llamado Juana, lo primordial era cumplir con la sociedad, casarse, tener una casa, un carro y descendencia, eso era lo que Andrés buscaba.

Andrés es un hombre que no actúa, él no decide, deja que otros lo hagan por él, como lo sería la sociedad y su madre. Un punto clave para él es el visto bueno de su progenitora con respecto a Clara —con quien quiere comprometerse—:

Clara: Entonces, ¿por qué habrá orden si tu madre se muere de gusto al verme?

Andrés: Es una manera de hablar, ¿acaso no sabes que las madres deben aprobar los amores de los hijos?

Clara: No. A mí no me importa que me aprueben o me desaprueben. (Garro, 2016, p. 89)

La respuesta de su madre es esencial, puesto que le delega el poder de sus decisiones a terceras personas. Finalmente, Clara no se va con él, huye corriendo y es cuando llega el tercer hombre en su vida y tal vez el más importante, ese es Julio.

De los tres hombres en la vida de Clara se da a entender que Julio era el más parecido a ella, puesto que ambos pensaban recorrer el mundo y viajar juntos.

Clara: [...] Cuando éramos jóvenes, pensamos que nos iríamos lejos, lejos de nosotros mismos. Yo debería haber llegado hasta ti y tu hasta mí. ¿Qué paso, Julio?

Julio: A mí no me importa lo que pasó. Me importa lo que pasa. Hay veces que quisiera desaparecer, perderme en alguien que no sea yo, aunque sea por unos momentos. Pero tengo que volver aquí, volver siempre por el mismo camino y a la misma hora... (Garro, 2016, p. 91)

Ambos se habían encontrado, tenían ganas de viajar, tenían pensado hacer y ser cosas diferentes a las que son en ese momento, sin embargo, se convierten en lo que ellos no querían, se ven arrastrados por la monotonía y por las convenciones sociales que implica el matrimonio —a excepción de los hijos—, la realidad social los abraza y ellos no fueron lo suficientemente fuertes para resistirla.

El personaje de Clara comienza como una niña soñadora, incluso su nombre es simbólico en la propia obra, para Miguel Ángel Náter, el nombre de la protagonista significa la claridad de los deseos de ella desde la infancia pero que no puede realizar, o como se verá más adelante, que no se atreve a realizar. Posteriormente, con Andrés tiene esa ingenuidad de la que peca la juventud, por ello se enamora de él sin reconocer las intenciones que tiene este con respecto a ella y su relación, con Julio pasó lo que iba a pasarle con Andrés, la

monotonía del matrimonio los consumió sobremanera y ella no sabe hacer otra cosa más que escapar.

El teatro existencialista se basa en la decisión que va tomando el personaje, con base en la doctrina existencialista el hombre —y la mujer— tiene que buscar la función de su existencia, tiene que encontrarle un sentido y un propósito, según Sartre, el hombre se encuentra en situación, constantemente es proyecto y es plenamente responsable de sí mismo, el quietismo no es una opción viable y tiene que ir en busca de su porvenir mediante la acción y el movimiento. En la obra *La señora en su balcón*, todos los personajes tienen un común denominador y este es que no son dueños de sí mismos, no se asumen como individuos, sus vidas están supeditadas a las decisiones que otros hacen por ellos. El profesor García es un ser que durante toda su vida ha repetido las mismas lecciones una y otra vez, no se detuvo a reflexionar aquella información ni a cuestionarla, los libros de texto son la base en la que funda su verdad absoluta, por lo que cuando Clara lo cuestiona y ve otras posibilidades, este juzga de disparates los pensamientos de la niña. Andrés se ve asumido como ente social que está dispuesto a cumplir su rol en la sociedad, no cuestiona su estatus ni las formas en la que está estructurada, él cumple con lo que se le ha enseñado; conseguir una esposa digna del título, casarse, tener hijos y propiedades, envejecer y esperar exactamente lo mismo para sus hijos. La madre es también fundamental, él no toma decisiones por sí sólo, necesita la aprobación de terceros para asumir su porvenir. Para el existencialismo, si un individuo se niega a tomar decisiones se le “invita a apropiarse de los valores, normas y convenciones sociales como principios absolutos fundacionales” (Coraspe, 2019, p. 99), por lo que el individuo no asume una moral propia, adopta una de los demás y si algo no sale bien, se le echa la culpa a alguien más.

Para el existencialismo sartreano el hecho de no asumirse y tomar decisiones se le llama actuar de *mala fe*⁶⁹. Todos los personajes de esta obra actúan en cierto grado de *mala fe*, puesto que no se asumen como individuos, no toman decisiones, son inmóviles no se hacen cargo de su libertad, si bien los personajes son puestos en esas situaciones, ya sea por el destino o porque ahí les ha tocado estar, no hacen nada para cambiar esa situación. La *mala fe* sartreana es en esencia la mentira hacia uno mismo, el autoengaño, intentar ocultarse la

⁶⁹ Este concepto nace en el libro *El ser y la Nada* de Jean- Paul Sartre.

libertad y no asumirla, no querer tomar decisiones y por eso cuando algo sale mal, se suele culpar a los demás o a las circunstancias de la situación en la que se encuentra ese individuo.

Todos los personajes de esta obra actúan de *mala fe*, pero en Julio y en Clara es más evidente. Estos dos personajes son los que más se parecen entre sí. No hay mucha información acerca del pasado de Julio, ni de cómo era su personalidad antes de verse sumido en la monotonía y aburrimiento al que llega con su esposa Clara. Se asume que, como ella, él era un ser imaginativo y soñador que buscaba irse lejos y viajar, aunque sea de manera metafórica y poética, justo como lo hace manifiesto Clara, “¿Recuerdas que pensábamos viajar hasta el fin de los siglos?” (Garro, 2016, p. 90). Julio es el primero en llegar a lo que se podría considerar *la náusea*⁷⁰, esa sensación de gratuidad, de llegar la conciencia de sí y de la existencia misma, pero sobre todo sentir que su existencia vale para nada y para nadie, llegar por fin a ese sentimiento de absurdo. Julio alcanza esa conclusión solo:

Julio: Otra vez las nueve... otra vez el café con leche, y el viaje hasta la oficina...

[...]

Julio: No digas tonterías. ¿Cómo va a ser maravilloso ir a una oficina llena de estúpidos, por unas calles también estúpidas e iguales? ... (Garro, 2016, p. 90)

Julio siente que “la vida es un horrible engaño” (Garro, 2016, p. 91), entra en la cuenta de que la existencia es un absurdo, él no le ha encontrado sentido y ni siquiera el amor de Clara le proporciona consuelo. Para él la vida ya se ha convertido en un infierno, justo como Sartre lo pone de manifiesto en su obra teatral *A puerta cerrada*, “el infierno son los otros”; ese sentimiento en el que se sabe que la presencia del otro es ineludible y que ese otro es una proyección de nosotros mismos. Para Julio el infierno es la monotonía, lo rutinario y todo lo que es igual en la vida, eso incluye por supuesto a Clara y se lo echa en cara: “Julio: [...] Pero tengo que volver aquí, volver siempre por el mismo camino y a la misma hora...” (Garro, 2016, p. 91)

Julio: [...] ¿Sabes lo que es el infierno? Es la repetición. Y todos los días repetimos el mismo gesto, la misma frase, la misma oficina, la misma sopa. Estamos en el infierno, condenados a repetirnos para siempre... (Garro, 2016, p. 90)

Julio se da cuenta de que él era el responsable de su propia existencia, no se asumió como tal y ahora está viviendo las consecuencias, sin embargo, no hace nada para cambiar esa situación puesto que la que termina dejándolo es la propia Clara.

⁷⁰ *La náusea* es una novela del filósofo Jean- Paul Sartre, aunque el término se utiliza para hacer referencia a cuando una persona llega al conocimiento de su ser en el mundo.

Para Clara el infierno es verse reflejada en su marido, es él quien la trae de vuelta a la realidad, sus palabras la llevan a *la náusea*; por vez primera ve con claridad lo que ha sido su vida:

Clara: [...] La vida es maravillosa, pero no supimos andarla. Nos quedamos quietos como los lagos, pudriéndonos en nuestras propias aguas. Cuando éramos jóvenes, pensamos que nos iríamos lejos, lejos de nosotros mismos. Yo debería haber llegado hasta ti y tú hasta mí. ¿Qué nos pasó, Julio? (Garro, 2016, p. 91)

Clara está viviendo las consecuencias de no haber sido capaz de ir por sí misma a Nínive, a buscar su felicidad, siempre le delegó la responsabilidad de su situación a otros, a los hombres de su vida y al amor. Primero a Andrés y posteriormente a Julio. Clara es una persona que siempre emprendió la huida de su libertad, su marido se lo dice, “tú vida no es sino una perpetúa huida” (Garro, 2016, p. 91); primero huye del profesor con sus argumentos sobre Nínive, huye de Andrés y de su anillo, corre lejos de él al ver que el amor no puede sacarla del lugar en que se encuentra. Con Julio se escapa por las patas de una silla para librarse del infierno de la repetición y de su vida. Al final de la obra, cuando existe un diálogo entre Clara de 50 años y la Clara de 40, hablando consigo misma, llega a la conclusión de que ya no puede continuar huyendo.

Clara de 40 años: No puedes escaparte más. Has huido del profesor García has huido de Andrés, te has escapado de Julio, siempre buscando algo que te faltaba. Era Nínive, era el tiempo infinito... Ya no puedes huir para salir en busca. Dime ¿Qué vas a hacer? (Garro, 2016, p. 92)

Clara actuó siempre de *mala fe*, ella no tomó las riendas de su vida, a diferencia de Titina en *Andarse por las ramas*, quien sí se va, huye de su casa, aunque eso le causa dolor por haber dejado a Polito; en cambio Clara siempre buscó un hombre que fuera capaz de comprenderla y de llevarla a Nínive. Julio la ha enfrentado a sí misma, le ha hecho ver que no se asumió como individuo, no tomó decisiones, siempre vivió a la deriva, buscando un hombre que la ayudara a decidir sobre su porvenir. Clara ya no puede huir más, no ha hecho nada para realizarse como individuo. Nínive es la representación simbólica de su proceso de individuación que ha quedado trunco. Por primera vez, la protagonista se enfrenta al absurdo de la existencia, es momento de actuar y de tomar una decisión, ya no delegar en nadie esa responsabilidad.

Clara de 50 años: ¿Qué voy a hacer? Iré al encuentro de Nínive y del infinito tiempo. Es cierto que ya he huido de todo. Ya sólo me falta el gran salto para entrar a la

ciudad plateada. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, traslúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles. Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma para alcanzarla. Eso debería haber hecho desde que supe que existía. Me hubiera evitado tantas lágrimas. Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria.

Se lanza por su balcón. Se oye el ruido del cuerpo que cae. Clara de 40 años desaparece también. Su plumero queda a medio escenario. Entra a escena, al oír el ruido, un lechero. Se acerca al cuerpo, luego mira a su alrededor y grita.

El suicidio de Clara desde la perspectiva sartreana es ya haberse asumido, tomando la decisión de terminar con su vida, nadie más que ella llega a esa determinación y lo ha llevado a cabo, dejó la inmovilidad. Desde el momento que deja a Julio para llegar a ella misma, se encuentra en la encrucijada de tomar una decisión, se mira a ella misma, reflexiona en el gran teatro de su vida y comprende que nadie más puede decidir por ella. Por otro lado, en la visión de Camus, el suicidio funge como una de las dos más grandes huidas que existen; Clara ha tomado la determinación de huir, puesto que en el plano terrenal no encontró lo que por tanto tiempo estuvo buscando y que lo simboliza Nínive. Puede surgir la controversia de sí, en realidad Clara tomó una determinación o huyó de sí misma con el fin de ya no estar en este plano, sin embargo, y como lo plantea la doctrina sartreana, incluso el no decidir es decidir; la protagonista en su afán de no responsabilizarse por su libertad decide acabar con su vida, lo que sucede después es algo ya visto en la propia obra o como dice Constanza Cortés, los varones de la vida de Clara determinan todo de su existencia incluyendo al lechero, la protagonista no se hace responsable ni de su propia muerte, son terceras personas las que determinarán qué hacer con lo que quede de ella.

En conclusión, la obra *La señora en su balcón*, tiene aspectos de la filosofía existencialista. Puede ser analizada desde las perspectivas del existencialismo de Jean- Paul Sartre y Albert Camus, puesto que tiene elementos de ambas, como ya se explicó al principio de este subcapítulo, este drama es de filosofía existencialista y estética absurdista —como se verá en el siguiente apartado—. Mediante esta doctrina, la autora busca que los individuos mexicanos pudieran presenciar un espectáculo que presenta al ser humano en sus facetas más turbias y angustiosas, mediante el tono sombrío y desolado que nos narra, la única finalidad de Garro, como en la mayoría de su obra, es la de evidenciar la cárcel en la que se ven sus personajes por culpa de los estatutos sociales, con la esperanza de que tomen las riendas de su vida. Si bien las situaciones en las que se ven envueltos estos entes no son su culpa, podrían

tomar decisiones que los lleven a salir de ellas, incluso, aunque sea huyendo de estas situaciones mediante la fantasía, la imaginación y la poesía. La autora confronta —de nuevo, ya sea a propósito o no— a los mexicanos con los tópicos de la desesperanza, la incertidumbre, la angustia del ser humano ante su mundo y su ser, la finitud y la soledad; las obras de Garro necesitan de la capacidad del lector-espectador de revisar y accionar ante las conductas evidenciadas. La obra garricana estuvo comprometida con su contexto y sobre todo con las mujeres.

3.5.1.2 Teatro del Absurdo

Esta obra cuenta con una estética absurdista, puesto que una de las características del teatro existencialista es que hay una estructura dramática aristotélica; inicio o planteamiento, desarrollo/nudo o confrontación y por último el desenlace o resolución del problema, también hay peripecia y anagnórisis. En la obra no hay como tal una estructura lineal, puesto que Clara de 50 años está teniendo alguna clase de *flashback*, podría estar en un sueño o todo lo que ve es parte de su imaginación. Los acontecimientos no están pasando en ese momento, son cosas que ya fueron y Clara solo está recordando. Por lo que la obra tiene las siguientes características del teatro del absurdo:

Crítica social. Evidenciar a la sociedad inauténtica y mezquina. En el presente texto la autora está intentando evidenciar no sólo el yugo patriarcal sobre la protagonista Clara, también evidencia el gran peso que tiene el condicionamiento social para con todos los personajes dentro de la historia, si bien el foco es Clara, no hay que perder de vista los conflictos que también evidencian los demás personajes que la rodean.

El condicionamiento social y la alienación funciona de igual manera tanto para hombres como para mujeres; Andrés, por ejemplo, necesita de la aprobación de su madre para poder casarse con Clara, no importa ni el amor ni la relación afectiva que tenga con ella, siempre está sujeto a lo que terceras personas piensen para poder continuar con sus planes. No se cuestiona en ningún momento si puede haber más alternativas a la vida, esos son los pases reglamentarios a seguir —tener un trabajo, un departamento, trabajar y tener hijos—, Andrés necesita tener todo en orden, pues es lo que se espera de él. El profesor García, sólo se dedica a repetir datos duros o como lo expone Constanza Cortés “la autora exhibe a un varón cuya obligación es enseñar, educar, dirigir, pero no comprende el límite de respetar la individualidad de cada ser” (Cortés Corral, 2002, p. 52); el profesor considera que la

“imaginación es la enfermedad de los débiles” (Garro, 2016, p. 86), por lo que sólo lo que los libros de texto digan es lo correcto sin opción a cuestionamientos. El profesor representa a las instituciones que no permiten otras y diversas formas de ver la vida y de pensar. Julio —el segundo carácter importante después de Clara—, evidencia el hastío y hartazgo que viven las personas que no han podido escapar del condicionamiento social, viviendo siempre en lo rutinario, llegando al punto del aburrimiento y pesadez de su propia existencia. En Julio se puede ver lo que las personas pueden estar viviendo dentro de sus hogares.

La obra evidencia lo que es seguir protocolos y roles sociales, que no quieren ser seguidos, harían con las personas al poner esa pesada loza sobre sus espaldas.

Mundo subconsciente: uso de formas míticas, alegóricas y oníricas. El mundo presentado en *La señora en su balcón*, es una extracción de la mente de la propia Clara. No es manifiesto lo que la protagonista está viviendo, no se sabe si está soñando, imaginando, recordando o alucinando; lo que sí es evidente es que muchas de las imágenes producidas ya pasaron y es capaz de interactuar con ellas.

Presentación de una realidad confusa. Como ya se sabe, Garro utiliza una herramienta del teatro que sería la “metateatralidad” —la cual ya se explicó en este mismo apartado—. Gracias al metateatro en la obra hay dos realidades y dos tiempos coexistiendo al unísono. Por una parte, está el tiempo presente, donde la Clara de 50 años ve desde su balcón —cual teatro a la italiana, en un palco— a versiones de ella misma en el pasado.

Garro y su literatura se destaca por el uso del tiempo y por utilizar el pasado para mostrar y criticar el presente, puesto que las problemáticas que atañen a la mujer siguen siendo los mismos. La autora crítica precisamente que la sociedad —mexicana y latinoamericana— sigue sin aprender de los errores del pasado, por ello pareciera que en vez de avanzar, las sociedades caminan en círculos, siempre regresando al mismo lugar, justo como sucede en esta obra que a palabras de Rafael Mazón- Ontiveros es circular, siendo el mayor símbolo de circularidad Nínive, el lugar al que pretende llegar. Clara comienza la obra en el balcón con un diálogo reflexivo hacia ella misma, y ella de 8 años se contesta; al final de la obra y ya pasado su viaje por la memoria, tiene la última reflexión con su espejo de 40 años, para así terminar donde comenzó, el balcón.

Drama violento y brutal. La violencia ejercida en las obras garrianas no es física, pero sí lo es de gran carga psicológica. Esta obra la evidencia, Clara constantemente es bombardeada por los hombres de su vida, quienes no dejan pasar la oportunidad de tratarla

de loca; sus argumentos son “tonterías” a los ojos de los personajes masculinos y su forma de ver la vida es menospreciada. Julio es quien tiene los diálogos más violentos de los tres, se deja entrever que, en el pico de su temperamento cansino, ha herido a Clara con las palabras, haciéndola sentir nada, dejándole en claro que todo esfuerzo que ella ha hecho por mejorar su vida, mediante las fugas, ha sido en balde, sin embargo, es él quien se siente de esa manera, pero descarga su frustración en su esposa. Las obras de Garro son violentas a nivel psicológico, puesto que los hombres con frecuencia sobajan a las mujeres de estas historias, haciéndolas sentir tontas, inútiles e inservibles. Lo que desencadena el suicidio de Clara la violencia psicológica a la que fue sometida en el pasado.

Contracción de diálogos: confusos, repetitivos, simbólicos. Creación de un lenguaje de iamgenes. Los diálogos en esta obra no son para nada acercados al *nonsense* como sí lo eran en *Andarse por las ramas*, la forma es más cercana al realismo, con cuadros coherentes de personas “normales” hablando de manera correspondiente con sus personalidades. La única que habla de manera simbólica e incoherente es Clara, perfectamente concordante con lo que ella es y piensa. Cuando habla con el profesor García es lo más inmediato a un diálogo fuera de la realidad, pero hay que recordar que en ese cuadro específico Clara tiene 8 años y su conversación es la típica de un niño que imagina, que vive la realidad tangible de manera diferente. Constantemente se menciona a Nínive, este lugar es para Clara el destino soñado que la alejará de todo. Todo el tiempo se hace mención a ese espacio, repetidamente y de manera circular, y eso es lo que representa, el círculo del que ella no puede salir.

Personajes atrapados, no hay salida a las situaciones. En la obra ninguno de los personajes tiene salida a lo que es, ni de los roles sociales que tienen que cumplir, eso sólo reafirma la circularidad, Julio hace mención de ello, siempre tiene que hacer las mismas cosas y regresar al mismo lugar. En una sociedad conservadora como lo era la del México de mitad de siglo XX no había muchas salidas, tanto para hombres y mujeres, en la obra está expresado de manera clara, nadie es capaz de salir del condicionamiento asignado desde el nacimiento, algunos como Andrés, son capaces de adaptarse a tal rol o ni siquiera cuestionarlo y vivir relativamente feliz; personalidades más rebeldes como las de Julio y Clara, viven inconformes pero inmóviles, el primero solo expresa su inconformidad, su molestia sin actuar; Clara se va por el camino de la fuga, lo que le permite sobrellevar su condicionamiento, lo que lleva al siguiente punto.

Teatro liberador y evasivo. Para Camus solo existen dos salidas posibles al Absurdo de la vida y estas son: la fantasía y la muerte. Clara hace uso de ambas. Los personajes, como ya se vio, desde un punto de vista del existencialismo de Sartre, no son capaces de asumir su libertad como individuos, por lo mismo, solo les quedan las mieles de la fuga. Julio es incapaz o demasiado cobarde para tomar alguna de las dos así que, al no decidir, opta por llevar una existencia vacía, infeliz, absurda y monótona; Clara por otro lado es capaz de imaginar de ir a Nínive por “las patas de una silla” y cuando aquella fuga se agota, debe tomar la que es definitiva, la muerte. A ella solo le queda la esperanza de que, dando el salto, exista un más allá mejor que esta realidad. Sigue sin asumirse y tomar las riendas de su vida en este plano y de nuevo toma un salto de “fe”, como lo haría anteriormente de la mano de los hombres de su vida y sólo espera por lo mejor, una vez más delega su destino a terceros y ahora lo hace ante una abstracción, como lo es la muerte.

Elena Garro construye gracias a los principios existencialistas personajes totalmente humanos, que se construyen para que el lector- espectador se vea aludido y cuestione los sistemas de poder y sus estructuras. El teatro es más que circo y espectáculo, es una oportunidad para reflexionar y poner en evidencia cierta moralidad cuestionable que, evidentemente, condiciona a hombres y mujeres sin preguntarles si eso es lo que querían.

A continuación, veremos cómo los hombres también sufren y son oprimidos por ese sistema de poder con la obra *El rey mago*.

3.6 El rey mago

La obra de teatro *El rey mago*, de todas las obras cortas de Elena Garro es junto con *Ventura Allende* la que menos estudios e interpretaciones tiene, ello podría deberse a que, a comparación de las anteriormente analizadas, cuenta con una estructura que podría a primera vista tildarse de la más realista de estas debido a su estructura lineal; la obra sigue una estructura aristotélica, se habla de un día o una tarde donde ocurren los acontecimientos; Felipe mata a un hombre, es llevado a la cárcel, espera a Rosa, habla con Rita y Elvira, Cándido lo mira y se va al final, todo lo anterior en una estructura perfectamente entendible de inicio/introducción, desarrollo y desenlace. También cuenta con una mini trayectoria de personaje donde Felipe comienza siendo uno y termina la obra siendo otro, pero eso se explicará más adelante.

De igual forma, la obra de Garro se ha analizado más profundamente por sus elementos femeninos y feministas y una obra que es protagonizada por un hombre que comete un crimen pasional no entra en esa categoría, sin embargo, veremos que incluso el machismo que la autora tanto critica, algunas veces, repercute en la vida de los hombres que no quieren o simplemente no entran en el condicionamiento social que se les asigna. Anteriormente, en el presente trabajo ya se han mencionado algunas de las características de los personajes masculinos en la obra de Garro y de cómo ellos, al igual que sus colegas femeninas, muchas veces también sufren el machismo imperante en sus contextos. Felipe Ramos es un hombre de 25 años que comete un asesinato, mata a un hombre que pretendía a Rosa, su enamorada. Se sabe al final de la obra que su amor es correspondido, pero también se entiende que ella no había aún formalizado con él y que veía sus opciones. Felipe termina en la cárcel del pueblo mirando a través de una ventana con barrotes, esperando siempre ver pasar a Rosa; en palabras de Carmen Alardín “no es un preso común, más bien se diría que se enorgullece de estar tras de los barrotes, por haber cometido un delito de tipo pasional” (Alardín, 1987, p. 46), esto debido a que su orgullo de macho se ve inflado, y además de todo, llegan Elvira Hidalgo y Rita Núñez que lo alaban y enaltecen su accionar, aunque en palabras de ellas Rosa no se lo merezca.

Felipe Ramos es un hombre que no está muy en paz con el rol social que debe encarnar, toda la obra pareciera que se la pasa intentando reafirmar una postura de macho mexicano tradicional que mató por la honra de la mujer que ama. Felipe está orgulloso de que lo hubieran encerrado a causa de Rosa, sin embargo, siente lástima por el muerto que asesinó cuando Rita y Elvira llegan a contarle cómo fue su velorio. Tal pareciera que Felipe no tuvo opción más que matar a Ignacio —así se hace llamar el otro pretendiente de Rosa Salazar— porque eso es lo que se esperaba de él. Los hombres, así como las mujeres en la sociedad mexicana, no tenían opción a decidir si deseaban o no seguir un rol social impuesto y, por ende, también venía con una serie de conductas y acciones propios del macho.

La obra nos sitúa en un pueblo, de esos que todavía existen por toda la República Mexicana, pequeños, pintorescos, donde todo el mundo se conoce, lugares donde los conflictos no necesariamente los soluciona la autoridad, con usos y costumbres distintos a los de las personas de las ciudades y sobre todo con diferentes tradiciones. El cuadro que Elena Garro nos pinta es bastante reconocible para alguien que en algún momento ha visitado algún lugar de estos en México. Los pueblos alejados si bien tienen sus cosas buenas y

pintorescas, también son lugares que han sido abandonados por las instituciones de gobierno y donde existe un mayor número de violencia a la hora de arreglar conflictos. Por falta de alguien que sirva como mediador en estas situaciones, es que la gente se ve obligada a tomar la justicia por su propia mano y que incluso no esté mal visto, es hasta incitado el defender lo propio de alguien más. Felipe ve a Rosa como “algo” de su propiedad, y no es extraño, incluso en tiempos modernos los hombres aún piensan que la mujer a la que le *echan el ojo* es de ellos y de nadie más. Felipe cree que está en lo correcto, puesto que es lo único que ha visto y se le ha enseñado, aunque durante el transcurso de la obra se le nota perturbado por su accionar, como si hubiera actuado por impulso y no necesariamente desde la razón. En las conversaciones que el protagonista sostiene con todos, comienza una revolución interna en la que trata de convencerse a sí mismo de que sus acciones estaban justificadas; Felipe está encerrado y no queda más que resignarse.

Felipe Ramos representa un personaje bastante común que, a pesar de todo, va haciéndose consciente de lo que hizo y no se siente bien con ello. Los personajes de Garro suelen estar frustrados porque la sociedad exige ciertos comportamientos ya establecidos para los sexos. La mujer debe ser abnegada, lícita y pasiva, si no es así se le juzga de loca, de decir tonterías y siempre se le sobaja al lugar que “debería” tener. El hombre por otro lado, debe responder a saber accionar, tomar decisiones, tomar deliberadamente lo que “le corresponde” y mostrarse “petulante, obstinado y vanidoso” (Alardín, 1987, p. 46). Felipe intenta encarnar estos “atributos” del macho, muy a su pesar, puesto que dentro de la celda se va dando cuenta que eso no era realmente lo que quería ni mucho menos como se quería comportar. Al final de la obra lo sabe, es por ello que Rosa ya no le parece tan importante como sí lo era el niño Cándido:

Felipe: No le quise ni hablar. Después de que toda la mañana se me estuvo aquí ofreciendo. Allí estaba. ¡Mira, en esa banca! ¡Allí estuvo sentado, mirándome!

Rosa: Pues ya ni modo. Ya se fue. ¿Y tú ya no quieres mirarme?

Felipe: Ya no tengo ojos para mirar a nadie... Allí, en esa banca, estuvo él sentado...

Rosa: Me dijeron que me querías ver... por eso vine...

Felipe: Pues allí quédate, Rosa. Quédate siete años, esperando a que yo baje. (Garro, 2016, p. 34)

Rosa para Felipe ha perdido toda su valía, porque para él ya hay otras cosas que la sustituyeron en importancia y que se verán unas páginas más abajo.

En esta obra los roles cambian; mientras que en las anteriores obras las oprimidas eran las mujeres, acá lo son los hombres —Felipe y Adrián el carcelero—. Las mujeres, más específicamente Rita y Elvira, representan los roles opresivos, es decir, son ellas las que se burlan, toman de loco y hasta le echan en cara su desgracia a Felipe. De nuevo Garro ubica dicotomías; por un lado, los hombres no están contentos con el rol que tienen que cumplir, sobre esa línea Adrián lo resiente más que Felipe, aunque este último aún tiene que caer en la cuenta de su situación; y por otro lado tenemos a las mujeres que, en su postura de oprimidas, representan el orden a seguir, los valores sociales y morales por muy hipócritas que estos sean. La autora hace una crítica al machismo visto desde el otro lado, porque Garro como se ha visto, no es feminista, su ideología no empatiza por completo con el feminismo, sin embargo, tienen un enemigo en común a derrocar, el machismo, y por ello se da cuenta que este afecta tanto a hombres como mujeres.

Cándido es un personaje que llega a irrumpir en la vida de Felipe de manera accidentada y sorpresiva. El protagonista no podía menos que imaginar que este niño vendría a cambiarle su perspectiva de vida hasta ese momento.

Felipe (*fijándose en el niño*): ¿Qué me ve? ¿Tengo monos en la cara?

Cándido (*que lo ha estado mirando fijamente*): No, yo estaba mirando a un rey...

Felipe (*riéndose*): ¿A un rey? ¿A ver cuál de todos?, ¿al Rey de Copas?, ¿al Rey de Bastos?, ¿al Rey de Oros?, ¿al de espadas o al de Corazones?

Cándido: No, al Rey Mago.

Felipe: ¿Al Rey Mago? Si son tres los Reyes Magos, muchacho: ¡Melchor, Gaspar y Baltazar! ¿A cuál de los tres estabas mirando?

Cándido: ¿De los tres nombres cuál es el tuyo?

Felipe: ¿El mío? Felipe Ramos, por la gracia de Dios.

Cándido: Pues yo estaba mirando al Rey Mago Felipe Ramos. (Garro, 2016, pp. 23-24)

Cándido le da la oportunidad a Felipe de ser un *Rey Mago*, al menos a sus ojos, este se sorprende y al mismo tiempo se cree aquello, aunque sea por un instante; “(*al oír esto se pavonea, se acomoda el sombrero; luego vuelve a agarrarse a los barrotes del balcón*)” (Garro, 2016, p. 24). El niño es un ser seguro de sí mismo, no se deja amedrentar ni por la actitud ni las ofensas de Felipe; Cándido es un ser con temple, que no se deja llevar por arrebatos, seguro de lo que cree y de lo que dice, todo lo contrario a Felipe, quien tiene una personalidad déspota, arrebatada, explosiva e inestable.

Felipe le grita a Cándido toda clase de insultos como “¡Desgraciado! ¡Vergüenza de tu familia! ¡sobras de plato de mendigo! ¡Eres menos que el rabo de un burro! (Garro, 2016,

p. 30) y “¡Mariguano! ¡Desperdicio de los hombres!” (Garro, 2016, p. 33), pero el niño no se inmuta ni se intimida, él sigue comiéndose su alegría desde la banca donde mira al reo.

Ambos personajes representan templos distintos. Comúnmente, los niños suelen ser seres déspotas, arrebatados, explosivos e inestables, la naturaleza de la infancia suele ser así, debido a que aún no controlan sus emociones, el mundo es un monstruo que va desvelándose, hay situaciones que no comprenden y que se les salen de las manos, su mente inocente aún no puede comprender los peligros, la moral y la hipocresía. Los adultos en cambio, son los que deben tener temple, actitudes mesuradas, pensar antes de actuar y, sobre todo, tener control sobre sí mismo y las circunstancias, algo que no sucede de esa manera en esta obra. Garro presenta una dicotomía de roles opuestos, Felipe es presentado como un niño impredecible, en cambio Cándido no es un niño común, se presenta como mesurado y tranquilo. Garro deliberadamente entrega a sus personajes oprimidos la razón, aunque esta no entre en los estándares de la realidad tangible y opuestamente los personajes opresores son una caricatura de sí mismos, que suelen encarnar vicios de carácter, lo cual hace a sus obras irónicas y satíricas donde el sistema opresor suele ser la mofa y la burla. Aunque la obra, en un principio es de humor y pretende sacar una risa al lector-espectador, la realidad de su trasfondo es para hacer pensar y reflexionar, por ello y de nueva cuenta, la autora mete en ella elementos de filosofía existencialista combinándola con fantasía, aunque a primera vista no lo parezca lo que se explicará a continuación.

3.6.1 Elementos y estéticas de Vanguardia en la obra *El Rey Mago*.

3.6.1.1 Teatro Existencialista

Ya se sabe que el teatro existencialista tiene una función social, *El Rey Mago* también la tiene. Garro hace uso de todas las herramientas a su disposición para darle golpes al *status quo* que predominaba, como lo es el machismo; para ello hizo ficciones donde los personajes masculinos, a pesar de la posición de privilegio, de igual manera sufren y se ven afectados. El sexo masculino en México, si bien tiene ventajas, nace con un rol muchas veces difícil de llenar puesto que se tienen expectativas que, o no quieren o no pueden cumplir. Felipe Ramos es un hombre que ha nacido en un contexto donde debe ser un macho bien macho, sin medias tintas ni mediaciones. A los hombres mexicanos a mediados del siglo XX y más en la provincia, se les exigían o recomendaban ciertos comportamientos para ser parte de cierto “club” que les otorgaba privilegios, tales como el respeto y el miedo, ya que la estabilidad

económica y la riqueza no estaba destinada a ellos. El protagonista es una persona que tiene nula inteligencia emocional, mucho de ello porque no se le enseñó, los sentimientos y las emociones estaban delegadas a lo femenino y por lo tanto era mal visto que un hombre fuera medurado y reflexivo. Felipe encarna o pretende encarnar actitudes que son propias del machismo tradicional; un grado alto de violencia, ya sea contra la mujer o contra otros hombres con el fin de resolver conflictos, también tiene una actitud instintiva, actúa antes de pensar. Pareciera que se enorgullece de estos actos, deliberadamente los presume a las personas que representan la sociedad del pueblo, como lo son Rita y Elvira, pero su actitud a solas y con aquellos con quien no es necesario usar una máscara, tales como Adrián el carcelero y Rosa, es de arrepentimiento. El personaje se encuentra en conflicto consigo mismo.

Esta obra se puede ubicar en el teatro de ideas existencialistas, puesto que el personaje principal, aunque no lo parezca, está en conflicto interno y por lo tanto se comienza a cuestionar quién es y lo más importante, está cuestionando su accionar. Felipe siempre ha tenido un problema con el privilegio que se le otorgó por ser hombre, las mencionadas actitudes del machismo tradicional pesan, y es por ellas que ahora tendrá que pagar en la cárcel. Sin embargo y como en una gran parte del teatro de Garro, a este se le otorga un escape y ese es el niño Cándido.

Cándido representa las cosas buenas y maravillosas que puede ofrecer la vida, si un individuo decide, toma las riendas de su vida y se atreve a *ser*. Carmen Alardín comenta que “Felipe estaba, pero le faltaba ‘ser’” (Alardín, 1987, p. 46). El teatro existencialista pone en la mesa las dificultades por las que pasa el individuo en su camino para asumirse a sí mismo, Garro evidencia personajes desgraciados que están así por la sociedad y no necesariamente por ellos mismos; su condicionamiento social no es solicitado, se encasillan en esa posición y les es imposible liberarse; al respecto Constanza Cortés aporta lo siguiente: “No importa cómo sean o quienes sean porque lo importante [...] lo relevante es que aun cuando se sea bueno o malo, de cualquier forma está condicionado” (Cortés Corral, 2002, p. 28). Sin embargo, el existencialismo de Sartre cree que existe una esperanza para salir de esa posición condicionante, para ello está el decidir hacerlo, aunque aquello conlleve algo muy difícil de llevar a cabo.

Para Sartre la existencia precede a la esencia, el ser tiene como condición ontológica la nada y la nada es la libertad vista como posibilidad, el ser del hombre, está dispuesto como elección constante e inevitable, estamos condenados a elegir entre

los posibles. Y la consecuencia existencial de esta condición óptica es que: el hombre es responsable de lo que es. (Coraspe, 2019, pp. 97-98)

Entre las posibilidades que tiene Felipe Ramos está la de decidir. Podría decirse que Felipe “decidió” en el momento que mata a un hombre en nombre del amor que le tiene a Rosa, sin embargo, usualmente un crimen pasional es un momento de niebla que tienen los seres humanos, en los que la pasión lleva a nublar la conciencia; es un arrebato emocional sin control que no necesariamente tiene dolo ni predeterminación, lo anterior para nada exime de culpa a nadie, pero es necesario mencionarlo para entender el carácter arrebatado de Felipe Ramos. Los instintos se apoderan de su razón y no decide como tal, el mismo Felipe argumenta que ni bien había terminado de matar al cristiano, cuando lo llevaron a la cárcel, solo entonces regresó en sí para darse cuenta del crimen que cometió.

Felipe Ramos hasta ese momento no se hace responsable de su sí mismo, en la cárcel ya no puede ser proyecto, o al menos eso se piensa hasta que llega Cándido. El niño es el ser libre en esta historia, Felipe se dejó llevar por sus instintos y eso le quitó su libertad en el plano tangible al menos, Rosa se ha quedado encadenada a la posibilidad de que Felipe salga dentro de siete años, Rita y Elvira son seres que viven del “qué dirán”, y por lo tanto la sociedad y la moral condicionan sus decisiones; Adrián el carcelero es incluso más preso que el propio Felipe, puesto que vive en el encierro por no decidirse a salir; Cándido, el único ser verdaderamente libre, está feliz comiéndose su “alegría” en la banca, no le interesa en absoluto lo que digan los demás, ni siquiera se inmuta cuando Felipe le insulta, él se sabe, él *ES*.

Cándido irrumpe en la realidad de Felipe para demostrarle que incluso en el cautiverio se puede ser en libertad, puede ser un Rey Mago si eso es lo que quisiera.

La irrupción de Cándido en la vida del protagonista es tal, que es capaz de hacer cosas que jamás se creería. Cuando hablando con Rita y Elvira escupe, el escupitajo se convierte en una moneda de oro, dejándolo sorprendido incluso a él. Felipe sólo tiene que decidirse a *Ser* y eso es algo que se le presenta “como una oportunidad enorme, [que] se sale de sus manos” (Alardín, 1987, p. 46). Cuando a las personas se les presenta la oportunidad de *Ser*, en un principio puede ser mucho para ellos, por lo que siempre es más fácil delegar esa responsabilidad en otros.

La náusea llega a Felipe muy tarde, justo cuando Cándido ha decidido irse volando en su caballito; con esa imagen el protagonista se da cuenta de que era verdad lo que el niño decía, incluso en la cárcel, incluso al haber cometido un delito, se puede empezar a *Ser*.

Cándido arrea el caballito de cartón, éste se eleva por el aire y Cándido desaparece. Felipe lo ve irse en el colmo del asombro. Luego se queda sólo.

Felipe: ¡Cándido Morales! ¡Cándido Morales, regresa! ¡Mi palabra te doy que sí quería jugar contigo” ¡Vuélvete! ¡No seas ingrato con este Felipe Ramos, que ya es tan desgraciado aquí, en esta prisión, por el amor de una tal Rosa Salazar! ¡Cándido Morales! ¡Te lo juro, yo soy el Rey Mago Felipe Ramos! (Garro, 2016, p. 33)

Cuando Felipe se da cuenta de todo es demasiado tarde, tiene que asumir por fin el peso de su accionar; toda la obra se está negando constantemente lo que hizo, aún no cabía en la cuenta de la atrocidad de su crimen y de lo que le tocaba pagar, también se da cuenta de que no ha valido la pena, puesto que encerrado no puede vivir su amor con Rosa, y todo por dejarse llevar por sus instintos.

Rosa: ¿De qué estás hablando Felipe?

Felipe: ¡Del Rey Mago Cándido Morales! ¡Ay Rosa, por tu culpa, porque no te veía a ti, no lo quise ver a él! ¡Y se fue! ¡Y aquí me dejó encerrado! ¡Él era el único que podía sacarme de estas prisiones!

Rosa: Pues lo iré a buscar. Ya sabes que yo por ti hago cualquier cosa.

Felipe: ¡A buscar! Si no sé dónde vive ¡Se fue volando en su caballito de fuego! ¡Aquí, delante de mis propios ojos!

Rosa: ¿Pero adónde se fue?

Felipe: No le quise ni hablar. Después de que toda la mañana se me estuvo aquí ofreciendo. Allí estaba. ¡Mira, en esa banca! ¡Allí estuvo sentando, mirándome!

Rosa: Pues ya ni modo. Ya se fue. ¿Y tú ya no quieres mirarme?

Felipe: Ya no tengo ojos para mirar a nadie... Allí, en esa banca, estuvo él sentado...

Rosa: Me dijeron que me querías ver... por eso vine...

Felipe: Pues allí quédate, Rosa. Quédate siete años, esperando a que yo baje. (Garro, 2016, p. 34)

La náusea le llega cuando Cándido se va, la presencia de Rosa ya no le reconforta ni un ápice y eso que durante el tiempo que dura la acción estaba esperando verla por los barrotes de la cárcel.

Igual que en *La señora en su balcón* en la obra *El Rey Mago*, algunos de los personajes actúan de *mala fe*, Felipe Ramos y Adrián el carcelero. El actuar de *mala fe* es cuando una persona no se asume como individuo y por lo tanto delega las decisiones que le corresponden a los demás.

Felipe no es un ser libre, no se concibe como tal, él es prisionero de sus pasiones y de sus instintos, y deja que estas emociones tomen total control de él y es así como va encaminando su vida, tanto así, que la prisión se volvió una realidad física. Dentro de sí mismo es donde él puede encontrar la libertad tan deseada, ese es el único lugar donde puede ir en contra de las opresiones de la sociedad, si es que no quiere ser activamente rebelde, se puede tomar acción interna, la misma Garro opinaba igual: “No creo que exista la libertad exterior: Creo que sin esa libertad interior, la poesía y el espíritu se asfixian, dejan de ser” (Alardín, 1987, 205); en la obra es importantísima la acción interna del personaje de Felipe, es por ello que la fábula podría parecer lenta, que no va a ningún lado, la verdadera acción está haciéndose en el interior del personaje principal y es por ello, que un actor debe ser capaz de reflejar aquello, Carmen Alardín comenta que “El Felipe del principio no es el mismo que al final, corta pero hay una mini trayectoria de personaje” (Alardín, 1987, p. 48).

Felipe actúa de *mala fe* puesto que no hace uso de la razón, se deja llevar por lo que la sociedad espera que haga conforme a su condicionamiento social, no se buscan alternativas, no se cuestiona el *status quo*, se siguen las reglas del juego hasta sus últimas consecuencias y eso es lo que le sucede al protagonista. Felipe ya se ha apropiado de los valores y reglas que impone la sociedad a su género y rol social según su contexto, un pueblo mexicano, tradicionalista, a la vieja usanza donde el hombre es macho y toma a las mujeres como su propiedad. El autoengaño —porque hay que recordar que el actuar de *mala fe* es autoengañarse—, es lo que lo mueve a “hacer lo que se supone tenía que hacer”, reclamar su posesión sobre Rosa en nombre del amor. Rosa no tiene voz ni voto, no puede elegir de entre sus pretendientes, si Felipe ya le ha “*echado el ojo*”, es de él y este a su vez la defiende como tal así tenga que matar.

Al protagonista se le da una oportunidad para decidir ser libre, tener un propósito, aunque esté en la cárcel, eso es lo que representa Cándido. Felipe se niega a *Ser*, todas las decisiones a lo largo de su vida se las ha delegado a sus emociones y a sus instintos, de igual forma se ha comprado que debe representar los valores hegemónicos del macho y que son estas normas las que regirán su vida, por ello, cuando todo sale mal, cuando Cándido su única oportunidad de escape y libertad se ha ido, le echa la culpa a otra persona: “Felipe: [...] ¡Ay Rosa, por tu culpa, porque no te veía a ti, no lo quise ver a él!” (Garro, 2016, p. 34); hasta el final, Felipe es incapaz de asumir su responsabilidad, y es una necesidad voltear a ver a su alrededor y culpar a los demás. Felipe Ramos es una persona que nunca se asumió como

individuo y todos y todas lo saben: “Rita: ¡Si nunca supo volar! ¿Cuándo enjaulan a las águilas?” (Garro, 2016, p. 25); se hace una bella metáfora para decir que él nunca fue capaz de tomar las riendas de su destino, nunca “aprendió” a volar y no porque no pudiera, simplemente, no quiso, justo como no quiso ser un *Rey Mago* cuando Cándido se lo ofreció.

Felipe: [...] ¡Ya verá, usted está muy confiado, pero ahorita mismo me bajo y no va a ser tunda la que te doy!

Cándido: ¡No me la das!

Felipe: (*hace ademán de quitarse el cinturón*): ¡Mañoso! ¡Atrevido! ¡Ahí te voy! ¡Y luego no pida agüita!

Cándido: No puedes bajarte.

Felipe: ¿Qué no puedo? (*Zarandeando los barrotes del balcón*.) ¿Quién dijo que no puedo? ¡Ahora que me tenga junto a usted, va a ver si puedo o nada más lo dije!

Cándido: No puedes bajarte. Yo lo digo.

Felipe: (*zarandeando la reja*): ¡Ora lo verás! ¡Si no te largas antes, el cacho que va a quedar en ti!

Cándido: ¿Ya ves? No puedes.

Felipe: ¡Lárguese! ¡Es el último minuto que le doy!

Cándido: Tu no quieres ser Rey Mago (Garro, 2016, p. 33)

Al ser Cándido el personaje seguro que es, sabe que el reo no puede bajar a tundirlo, y le dice en la cara que no está dispuesto a *ser* el Rey Mago que él le ofrece encarnar. Se va para ya nunca volver. Felipe no puede ver más allá de lo evidente y de lo tangible, la sociedad pone a los niños como seres no sabios, los tratan de tontos, inexpertos, inocentes y personas que, en conjunto con las mujeres, son ignorantes y cuyos consejos y palabras no deben ser escuchadas, presencias que deben desdeñar por ser considerados ciudadanos de segunda categoría. De nueva cuenta, al desvalorizar al niño que le está presentando la oportunidad de *ser*, puesto que llamarlo Rey Mago le da a Felipe un motivo y un propósito. El protagonista les delega la decisión a sus prejuicios y es por ello que se equivoca.

Otro personaje que actúa de *mala fe* es el carcelero Adrián. Este personaje de igual forma se ha quedado estoico en la posición en la que está, ya sea porque él haya tomado ese trabajo por cuenta propia o debido a la necesidad tuviera que ejercerlo; la falta de movilidad aún lo tiene ahí, porque es más cómodo permanecer estático a tomar la decisión de irse. El miedo paraliza y eso es lo que sucede con este personaje, lo ominoso que suena dejar la comodidad del encierro para tener que enfrentarse con la vida y sobre todo enfrentarse a sí mismo.

Felipe: ¡No te pongas así... también tú hallarás tu libertad!

Adrián: ¿Yo? ¡Cuando! ¡Lo único que he aprendido es a ser autoridad!

Felipe: ¡Mira la calle cómo serpentea!

Adrián: ¡Cuando bajo ya mis pies se enredan entre las piedras, ya se me olvidó andar libre! ¡No es lo mismo estar arriba que estar abajo! (Garro, 2016, p. 31)

Adrián, por mucho que bajara a la calle, ya no sabría qué hacer con esa libertad, bastante parecido a lo que le ocurre a Clara de *La señora en su balcón*; a esas alturas de la vida, ella que ya abrió los ojos y vio que no se atrevió a dar el salto hacia la libertad, no sabe ya qué hacer con ella. Lo mismo le sucede a Adrián, ha vivido tanto tiempo en cautiverio, cuidando a los presos, viendo la vida pasar entre barrotes sin atreverse a dar el salto, que ya no sabría cómo manejarse, por eso es preferible quedarse donde está solo anhelando los placeres y la libertad.

Adrián es un espejo a futuro de lo que se convertirá la vida de Felipe, una existencia absurda y carente de sentido. El absurdo también consiste en continuamente hacer lo mismo esperando encontrar un propósito y un fin, pero al saber que es imposible encontrarlo, la carga se va volviendo más pesada, aunado a no encontrar motivo para seguir haciéndolo y aun así tener que continuar; en el caso de Adrián es el miedo lo que paraliza. “Adrián: ¡Muy cierto! ¡Y hablando honradamente, yo tampoco aguanto más! ¡Toda mi pinche vida aquí metido! ¡Encaramado cómo un pájaro loco! ¿O que tú crees que a mí no me gustan los placeres?” (Garro, 2016, p. 31); el carcelero está viviendo el hartazgo de hacer lo mismo sin obtener ninguna recompensa, su vida es absurda e innecesaria, su actividad es igual de absurda e innecesaria, cuando él muera vendrá otro a remplazarlo y hará lo mismo, los que están ahí encerrados saldrán y se olvidarán de él, su existencia es vacía y sin propósito alguno.

Adrián: ¡Me lo vas a decir a mí! ¡Tú apenas llevas unos meses, pero ya verás cuando se te escurran los años! ¡Aquí, apartado de todos, guardado, privado de tu libertad! ¡Y tú todavía cometiste algún delito! ¿Pero yo que? ¡Aquí estoy de balde! ¡Mirando que no te vayas!

Felipe: ¡De verdad que tu suerte es más triste que la mía!

Adrián: ¡Cómo se va a comparar! ¡Tú vas a salir un día! En cambio yo... (Garro, 2016, p. 31)

El fragmento entre Adrián y Felipe es el más desolador y deja una sensación desesperanzadora. El carcelero le está mostrando a Felipe lo que será su vida dentro de unos años, cuando el encierro haya hecho sus estragos y más si sólo se va a dedicar a esperar ver pasar a Rosa.

La vida de Felipe se aproxima al absurdo y aunque ya vio un espejo, ni aun así se atreve a tomar la mano de Cándido que lo espera pacientemente a que se convierta en un Rey Mago, lo cual es bastante plausible en ese universo, y en el siguiente apartado veremos el porqué.

En conclusión y en palabras de Alardín “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” (Alardín, 1987, p. 48). Elena Garro no se sabe si quería que el lector-espectador reflexionara y tomara acción sobre su vida, o simplemente ponía sobre la mesa esos problemas y juzgaba la vida absurda. Sin embargo, parte del teatro existencialista, es trabajar por y para ese lector-espectador, para que, si bien no actúa, se dé cuenta de dónde está parado y, en el mejor de los casos, *la náusea* sea tal que se obligue a sí mismo a salir de su pasividad. Es por ello que encarnar estos personajes con tales cuestionamientos, se lo delegó al teatro, puesto que este es ideal para poner situaciones extremas, que tengan una repercusión inmediata de la sociedad.

3.6.1.2 Literatura Fantástica

Esta obra a simple vista podría parecer de corte realista, el tiempo es lineal, las acciones son coherentes, e incluso, el protagonista tiene una trayectoria de personaje, sin embargo, hay una explicación para que se le presenten al lector-espectador estas características verosímiles, que posteriormente contrastarán con los elementos fantásticos que la obra tiene.

El primer elemento de la obra que hace pensar que es literatura fantástica es que se sitúa en el plano de lo real, de lo posible, de lo mimético. Felipe es una persona que ha cometido un crimen pasional y que es llevado a la cárcel a cumplir una condena, varias personas lo visitan y es gracias a ello que se puede tener el contexto de la situación. Sin embargo, si sólo se tratara de esa historia, más valdría darle importancia a otras cosas, como la crisis psicológica que tendría el personaje y cómo este llega a un arrepentimiento genuino por su crimen, incluso se podría desarrollar una tesis realista que pintara al protagonista como un héroe complejo que se plantea los límites del bien y del mal. Pero no es así, la autora no se caracteriza por proponer grandes dramas realistas con trayectorias de personajes complejos y psicológicos, su teatro va de la mano con lo fantástico porque ella realmente pensaba que en el mundo podían suceder esas cosas, aunque sea en la poesía o en la ficción.

Para Flora Botton Burlá en su libro *Los juegos fantásticos*, este tipo de literatura necesita ciertos requisitos para ser considerado literatura fantástica. Entre estos requisitos están los siguientes:

Que el texto esté situado dentro de la realidad, es decir, ubicarse dentro del mundo por todos conocido con sus leyes y reglas: Esta premisa en el presente texto se cumple, los acontecimientos son por todos reconocibles: un hombre está en prisión por cometer un crimen pasional, los personajes circundantes también se rigen por esas mismas leyes conocidas; pareciera que el mundo funciona como siempre, lo cotidiano es el pan de cada día, no hay acontecimientos extraños más allá de un asesinato que bien podría ser anormal en aquel pueblo. Que una de las características de la literatura fantástica sea un mundo “normal” es porque se tiene que contrastar la realidad tangible con el elemento fantástico, por lo que al narrar un acontecimiento para nada extraño ese acontecimiento se vuelve único.

La obra *El Rey Mago*, se sitúa dentro del mundo conocido, no se trata de un texto maravilloso ni de un cuento de hadas con personajes mitológicos que se rigen por leyes diferentes como en *Los pilares de doña Blanca*, el mundo de Felipe Ramos es normal y reconocible, incluso se siguen las pautas aristotélicas de espacio, tiempo y lugar; el espacio es la cárcel donde está preso, ve a los personajes a través de la ventana de su celda, el tiempo es lineal, se sabe que pasa un solo día. En la mañana Felipe espera a Rosa, Cándido está sentado en la banca y pasa la procesión, el tiempo pasa y van desfilando los personajes con sus historias y sus interacciones con el protagonista. La tarde llega y Cándido se retira, posteriormente llega Rosa, ya muy tarde y para nada. El tiempo es uno, no hay saltos en el tiempo ni cambiamos de escenario; el espacio es la cárcel y la calle, el tiempo es un solo día y el lugar es un pueblo cualquiera, de esos que existen en la provincia mexicana. Con lo anterior, respondiendo al teatro, no hay nada más “normal” y cotidiano que seguir las unidades aristotélicas que proporciona una escena lo más parecido a lo real, con lo que se logrará contrastar con el acontecimiento fantástico.

El siguiente requisito es que el *acontecimiento fantástico se contraponen a la vida cotidiana “normal”*. En este punto se adhieren varios más que son concordantes con el ya mencionado. El acontecimiento fantástico por lo regular sucede en la cotidianidad, este elemento irruptor toma por sorpresa a aquellos que lo presenciaron—más adelante se hablará sobre las emociones relacionadas con lo fantástico—. Usualmente esta irrupción es ruda y brusca por lo que suele desatar todo tipo de sensaciones. Hay dos irrupciones de lo fantástico

en la obra *El Rey Mago*. El primer acontecimiento de este tipo sucede cuando Felipe Ramos está teniendo una conversación con Elvira y Rita:

Felipe: ¿Un perico? ¿Qué no se acuerdan cuando iba yo marcando el paso, pateando las piedritas de la calle, y agarrando las frutas que más me gustaban?... Y además, ¡Rayando de un salivazo lo que no me gustaba! ¡Así! (*Por el colmillo lanza un salivazo a los pies de Rita. El salivazo cae y tintinea como una moneda, luego rueda por el empedrado en forma de monedita de oro.*)

Rita (*asombrada, se agacha; busca la moneda y la recoge. La mira, se la enseña a Elvira*): ¡Mira, una moneda de oro!

Elvira: ¿De oro?

Rita: ¡Sí, Elvira, de oro!

Elvira: ¡Yo siempre dije que Felipe era muy Felipe!

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! (Garro, 2016, p. 25)

El que Felipe escupa de la nada una moneda de oro es una irrupción a la realidad tangible, a la cotidianidad conocida, rompe con todas las leyes de este mundo bien sabidas por los seres humanos. Esta irrupción deja sorprendidos a los tres personajes que interactúan en esta escena, la sorpresa dura un corto tiempo esto se debe a que “lo fantástico sólo dura un instante y es parte de su esencia el no poder ser permanente” (Botton Burlá, 2003, p. 39). Es una acción breve, por lo que, si no se estudia meticulosamente la presente obra, podría pasar desapercibida para el lector, y si no se hace suficiente énfasis o se le da el enfoque requerido a la acción en la representación, podría incluso, llegar a no verse en el teatro. Un punto importante para la literatura fantástica son *los sentimientos que deja, los principales son de angustia, miedo, inquietud, asombro, extrañeza, sorpresa y terror*. La sensación que dicho acontecimiento deja en los personajes es la de asombro, como bien se puede saber por la didascalía. Felipe se asusta un poco al saber de lo que ha sido capaz. Que el personaje principal pueda escupir oro, solo deja entrever que dicho carácter es apto de hacer grandes cosas, solo que no se ha dado cuenta, esto simboliza lo que le ha venido diciendo el niño Cándido, él puede ser un Rey Mago. Si ya se autoproclama Rey de Oros, porque no ser un Mago.

La segunda cosa fantástica que ocurre en la obra es casi al final. Lo que sucede concierne solo a Felipe y Cándido, los personajes que más peso tienen en la obra, ellos dos son los únicos testigos de la acción fantástica que tiene lugar ahí. A continuación, se cita el texto de Garro:

Cándido: Tú no quieres ser un Rey Mago.

Felipe: ¡Cállese con su Rey Mago, antes de que yo entre a buscar una pistola y lo deje allí sentado, para beneficio de sus padres!
Cándido: ¡Yo soy el Rey Mago Cándido Morales!
Felipe: ¡Ora sí! ¡Eso le faltaba! ¡Usted un Rey Mago! ¡Váyase a su casa! ¡Mariguano! ¡Desperdicio de los hombres!
Cándido coge su caballito de cartón. Se monta, ve a Felipe.
Cándido: ¡Ya me voy! ¡No quisiste jugar conmigo! ¡Nunca volveré a venir a verte!
Felipe: ¿Quién le dice que vuelva, escombros de jacal?
Cándido: ¡No me llames, porque no eres el Rey Mago Felipe Ramos!
Cándido arrea el caballito de cartón, éste se eleva por el aire y Cándido desaparece. Felipe lo ve irse en el colmo del asombro. Luego se queda solo. (Garro, 2016, p. 33)

Si en un principio Felipe Ramos no estaba seguro de que estaba ante un momento en su vida donde las reglas habían cambiado, donde cosas fantásticas y más allá de lo natural suceden, ahora estaba estupefacto viendo que Cándido era la fuente de donde emanaban esas situaciones maravillosas. Ante sus ojos dos veces se habían producido hechos insólitos e increíbles, lo que por primera vez lo lleva a un cambio radical en su modo de ver a su extraño visitante, cuando lo ve volar por los aires, que, dicho sea de paso, ver volar a una persona es lo más extraño e inquietante que puede alguien presenciar, lo anterior se debe a que ello viola por completo las reglas de la naturaleza, de la física y de lo posible. Cuando Felipe es testigo de este acontecimiento, se da cuenta por fin que Cándido no era ni de cerca una persona normal, por ello lo llama de vuelta con desesperación.

Felipe: ¡Cándido Morales! ¡Cándido Morales, regresa! ¡Mi palabra te doy que sí quería jugar contigo! ¡Vuélvete! ¡No seas ingrato con este Felipe Ramos, que ya es tan desgraciado aquí, en esta prisión, por el amor de una tal Rosa Salazar! ¡Cándido Morales! ¡Te lo Juro, yo soy el Rey Mago Felipe Ramos! (Garro, 2016, p. 33)

Otro requisito es que *el texto exprese algo extraño e inquietante*. Felipe ha presenciado un acontecimiento único en su especie y que, como bien se lo dice Cándido, no volverá a suceder porque este no regresará. La actitud del protagonista es de asombro al ver la escena del niño al irse volando en su caballito de madera. Ese sentimiento es concordante con las emociones y sensaciones que la literatura fantástica debe evocar. Otra característica de lo fantástico es que la transgresión del elemento inusual suele verse como agresión, sin embargo, en esta obra no se cumple. Las acciones insólitas no son vistas a modo de agresión, asombran, pero no son repelentes para los personajes contrariamente los atrae y los transforma.

Para Borges, la literatura realista se ciñe a lo posible, mientras que lo fantástico viene totalmente de la imaginación del autor, esta literatura para él es más basta y rica, ya que permite salirse de lo cotidiano, además sobrepasa la realidad, lo que da más posibilidades.

Flora Botton comenta que existe lo *fantástico de situación* y lo *fantástico de acción*, en el primero los personajes se encuentran en medio de la situación fantástica, es decir, ellos son seres humanos normales sin ninguna capacidad extranormal o sobrenatural, lo que los circunda es lo que se vuelve insólito. Por otro lado, lo fantástico de acción es cuando los personajes son capaces de realizar actos imposibles. En este sentido, la primera situación fantástica de esta obra, donde Felipe Ramos es capaz de realizar un acto inusitado como escupir una moneda de oro, pertenece a lo fantástico de acción, porque no tiene ninguna aptitud sobrenatural, la acción fantástica solo lo realiza una vez.

La segunda situación fantástica es ambigua, esto se debe a que el texto no nos aclara quien es en realidad el niño Cándido Morales, no se sabe si él es un ser sobrenatural. Pudiera parecerlo debido a la extrañeza con la que se comporta desde el principio, diciéndole a Felipe Ramos que es un Rey Mago y este a su vez pensando que el niño está loco o mariguano. Por lo que clasificar esta segunda situación es difícil, ya que podría entrar en ambas según la elección del lector-espectador. Al ser fantástico de situación, se asume que Cándido es un ser fuera de esta realidad y que es Felipe quien se encuentra inmerso en “una situación insólita, fantástica” (Botton Burlá, 2003, p. 195), arrastrado a ella por el niño. Esta explicación podría tener varias justificaciones, siendo una de ellas que Cándido al ser un ser “mágico” tiene un instrumento que le permite volar, como las brujas, a las que usualmente se les personifica con una escoba en la cual se montan para elevarse por el aire; Cándido tendría en este sentido su caballito de madera al cual podría encontrarse semejanza con el primer objeto mencionado.

En la segunda opción de fantástico de acción, Cándido Morales sería un niño común y corriente, que en determinado momento es capaz de “realizar un acto imposible”, como volar por los aires (Botton Burlá, 2003, p. 195), con lo que estaría en iguales condiciones que Felipe.

El último requisito de lo fantástico es que la realidad es un telón de fondo. La realidad tangible y reconocible es “esencial para que el elemento fantástico cumpla su función” (Botton Burlá, 2003, p. 57).

El servicio que cumple lo fantástico es la de crear caos dentro de la realidad representada, de esta forma se destapan las posibilidades que en un principio podría haber tenido esa historia. En *El Rey Mago*, se abren las posibilidades que tenía Felipe, de igual forma hace que la historia se haga más interesante, de otra forma no pasaría de ser la historia del delito de Felipe y su condena. El elemento fantástico, que no puede ser explicado deja al lector-espectador con la responsabilidad de llenar los huecos.

Es esencial en este tipo de literatura que el elemento fantástico irruptor no pueda ser explicado, es parte de su magia. En dado caso de que el autor le diera una explicación a ese elemento ya sea mediante la razón, la ciencia o mediante lo sobrenatural, ya estaríamos hablando de otro tipo de textos con otras características.

Es importante que el texto no dé explicaciones seguras o ciertas porque invita al lector-espectador a participar, los personajes de la literatura fantástica son libres a diferencia de los textos folklóricos donde los héroes ya tienen un final determinado, su aventura debe tener un desenlace, aquí el personaje o personajes tienen varios “futuros posibles” (Botton Burlá, 2003, p. 43). El lector-espectador decidirá qué desenlace quiere —sea que quiera darle uno o no— para la historia, por lo que en lo fantástico no hay final, no termina, se interrumpe y no se resuelve, por eso la importancia del enigma y de las interrogantes al final.

En la obra *El Rey Mago* no se sabe quién es Cándido, ni la fuente de su poder sobrenatural. No se resuelve qué es lo que verdaderamente significa *SER* un Rey Mago. En el presente texto se le da una explicación filosófica con el Existencialismo, pero bien podría tener otra. El texto de Elena Garro es basto y se abre a una exégesis sin fin que dependerá de quien lo lea y presencie.

3.7 El Encanto, tendajón mixto.

Ya se explicó que dentro de la dramaturgia garriana son muy importantes los elementos de la tradición, es por ello que estas toman un sentido importante y casi sagrado para la autora. Aquí se hablará de una obra que se concibió primeramente como leyenda y mito, para posteriormente realzarla de manera poética.

En la obra se cuenta con un narrador, lo que lo hace parecer un poema épico donde es alguien más quien narra la hazaña, lo cual transporta al lector-espectador a un espacio que recuerda a tiempos pasados, donde los viejos solían contar a los más jóvenes lo que ahí sucedía.

Si se tiene en cuenta que hay un narrador que narra lo que solía pasar en aquel lugar a modo de leyenda, sabemos que hay una intemporalidad en la historia, que bien podría pasar ahora como ayer o como pasado mañana.

Elena Garro ha tomado para este y otros de sus textos “las fuentes más inmediatas para la poesía dramática” (Partida Tayzán, 1993, p. 512) como los son, los relatos y crónicas de los pueblos, de los indígenas y de los campesinos.

Como ya se ha apuntado, la autora crece dentro de un entorno rural. Sus nanas, y en general la gente que ayudaba en su casa en Iguala, son quienes introducen a una niña Elena Garro al mundo fantástico y mítico de los pueblos y de los indígenas. No es de sorprender que mucha de la inspiración de la autora provenga de estos entornos de la sierra guerrerense y que esto sea fuente de misterio y de fascinación. Por lo mismo es que existe, o más bien precede a la obra de teatro, una leyenda oral en la que se narran sucesos parecidos.

Armando Partida Tayzán, en 1993 en un artículo titulado “Del monte *El Encanto al Tendajón Mixto* de Elena Garro”, ya hablaba del mito o leyenda que precedía la obra teatral, incluso, transcribe el mito contado por Francisco Arzola sobre el cerro del Encanto.⁷¹ Sin embargo, y en estudios más recientes sobre el mito, no se logra definir a qué cerro o a qué localidad pertenece. Lo anterior no es particularmente necesario, puesto que los mitos y leyendas suelen explicar sucesos fantásticos que se adoptan de sitio en sitio.

Para Amed Aguayo Hernández, en su artículo “Cerros que nadie puede tocar. Relatos del estado de Guerrero”, la leyenda nace en dos localidades guerrerenses, Zumpango del Río y Chilpancingo de los Bravo, ahí se encontrarían los cerros Encanto y Cerrito Rico, respectivamente. En dicho escrito se compilan cuatro narraciones de gente nativa del lugar, de ancianos, de un docente de la localidad, así como de un grupo de personas que discuten la leyenda. El autor hace la aclaración de que las personas que hablan de aquello lo hacen como si se tratase de “hechos fehacientes”, puesto que para las comunidades tales relatos son realidades.

Tanto el relato que transcribe Armando Partida Tayzán, como el de Amed Aguayo, coinciden en que los protagonistas de las historias son arrieros, en un punto de su travesía, de regreso a sus pueblos natales, se les hace de noche y es imposible seguir el camino, tanto por el cansancio como por la falta de iluminación y lo difícil del terreno. Usualmente el

⁷¹ El cerro Encanto está situado en Guerrero, cerca de la ciudad de Chilpancingo.

camino está empedrado y es de complicado acceso, por lo que los arrieros se pierden y comienza la aventura fantástica. Cuando se han decidido a descansar y ya de noche, se abre una especie de portal que los transporta a otra dimensión, a otro tiempo y a otro lugar. Ese otro espacio suele ser brillante, con muchos colores y luces; en algunas narraciones se menciona una feria o una fiesta donde todos los ahí presentes bailan y se divierten, si traían hambre o sed sus necesidades son saciadas de inmediato, pero no solo eso, también se les procuran placeres mundanos como alcohol, amantes, danzas y diversión. Una vez adentro se cierra el portal y ya no se vuelve a saber más de los arrieros, ni de sus animales, ni de su carga, en algunas ocasiones, regresan tiempo después cuando ya han pasado años, al menos en la realidad material, pero no para ellos.

La autora, quien en su niñez seguramente escuchó estos relatos de la tradición oral, toma como inspiración la historia para la realización de su obra de teatro. Garro tenía dentro de sí un pensamiento mítico, y con él, una explicación múltiple del origen de las cosas.

Elena Garro se nutre fundamentalmente del pensamiento mítico popular, de las estructuras especulativas propias de los inicios de la literatura: las historias relatadas oralmente, esos discursos que preservan las explicaciones sobre el origen de la vida, del mundo o la existencia de los seres sobrenaturales. (Rivera Domínguez & González Zavala, 2008, p. 219)

En este sentido, es importante resaltar que la obra teatral tiene una carga mítica, ya que existen en ella símbolos de la tradición prehispánica, indígena y colonial, por lo tanto mestiza. Elena Garro resignifica la historia y la transforma.

Primeramente, hay que hablar del lugar y el tiempo donde ocurren los hechos. En los relatos de Armando Partida, Amed Aguayo y Elena Garro, los arrieros se encuentran en un cerro. Para Aguayo “en la cosmovisión mesoamericana, los cerros aparecen como ejes del mundo, como conectores con el plano divino, como lugares de nacimiento de deidades” (Aguayo Hernández, 2014, p. 313), pensamiento con el que Ligia Rivera y Tanya González estarían de acuerdo puesto que las montañas simbolizan las dualidades existentes entre el mundo de los dioses y de los hombres; la montaña o cerro separa ambos lugares geográficamente y, por lo tanto, para los pueblos originarios también significan lugares sagrados donde se pueden ver los cuatro puntos cardinales, donde los dioses pueden contemplar su creación desde las alturas. Dentro de los cerros existe una conexión al inframundo, al Mictlán, pero también es considerado al centro de la montaña como “bodegas de riquezas, como contenedores de lluvia” (Aguayo Hernández, 2014, p. 313) o como

“bodegas de alimentos —maíz, frijol, calabaza, amaranto, chile—, de los distintos tipos de agua y morada de las deidades” (Rivera Domínguez & González Zavala, 2008, p. 220). Para los antiguos griegos las deidades vivían en el monte Olimpo, y esa montaña es la que separaba a los mortales de los dioses, justo como los relatos prehispánicos.

En la obra de Garro el cerro de la Herradura funge como “Montaña Sagrada” (Rivera Domínguez & González Zavala, 2008, p. 221), lugar donde los arrieros Juventino Juárez, Anselmo Duque y Ramiro Rosas serán parte del Encanto.

El que los protagonistas de la obra sean arrieros no es coincidencia; son hombres que se dedican a buscar en los cerros, en estas bodegas cósmicas, el sustento del día a día de sus poblados, ellos acicalan las montañas y los cerros en busca de “milagros”; en este sentido, ello significaría mercancías para asegurar su supervivencia.

En las leyendas que narran Armando Partida y Amed Aguayo, el cerro abre a los arrieros sus puertas hacia esa especie de “bodega cósmica”, aquellos que van con las manos vacías, o aquellos que no tienen ambición y solo buscan el sustento.

Al ser este un paraje desolado, el cerro mismo en una fecha específica —en el caso de la tradición oral es el 25 de junio, mientras que en la obra de Garro es un 3 de mayo, día de la cruz—, se abre para dar lugar al Encanto: “¿Qué es un encanto? Un Encanto es lo extraño, lo mágico que existe en algunos lugares donde, pues, se pueden presenciar cosas nunca antes vistas, cosas extrañas, cosas que son realmente mágicas” (Aguayo Hernández, 2014, p. 316).

Cuando el Encanto se abre, suele aparecer un lugar con mucho bullicio y luces, todo brilla extraordinariamente.

Los tres miran al punto de donde viene la voz. En ese lugar, el telón se abre y aparece una tiendita. Su rótulo dice: “El Encanto, tendajón mixto”. La tienda desparrama una luz dorada; sus costales son luminosos; el mostrador, resplandeciente; las filas de botellas lanzan rayos de oro. Acodada al mostrador, una hermosa mujer sonrío. Lleva un traje amarillo y el suntuoso pelo negro suelto hasta las rodillas. Cerca de ella, sobre el mostrador, hay cuatro copas, también relucientes y una botella. (Garro, 2016, p. 59)

Todas las historias parecen coincidir en los lugares suntuosos y relucientes, brillosos y con oro, acaban de encontrar el lugar secreto.

A los arrieros se les ha concedido el milagro de la abundancia, pero para ello deben ser seres sin malicia porque, y según las lenguas, “la suerte es para quien no tiene ambición” (Aguayo Hernández, 2014, p. 321).

El destino de los protagonistas suele siempre ser el mismo, van en busca de una cosa y se encuentran con algo totalmente diferente. Solo las personas buenas de corazón están destinadas a encontrar aquel tesoro.

La obra de Garro comienza con la didascalía “*Un camino real. Unas Rocas. El Narrador, solo en medio de la escena.*” (Garro, 2016, p. 57), para posteriormente narrarnos la escena de dimensiones épicas donde el coro, como si se tratase de una obra clásica, indica el preámbulo de la historia.

Narrador: Hubo un tiempo, hace años, en el que el hombre buscaba el sustento, penado en despoblado. Los caminos eran entonces más largos; era de piedra, y los nombraban camino real. Al hombre no le placía arriesgarse solo por aquellas soledades, y buscaba la compañía del hombre —como debe de ser— para ir de un pueblo a otro. Aquí, en este mismo Cerro de la Herradura, que tantas y tantas cosas ha visto, tan bien curvado, tan alto, y en donde no se da sino el huizache, sucedió... Dicen las lenguas que era un tres de mayo, ya anocheciendo... (Garro, 2016, p. 57)

A los tres personajes principales de la obra les ocurre un suceso fantástico o sobrenatural; hecho que es parte del imaginario colectivo de la población a la que pertenecen los protagonistas. A continuación, se explicará con base en la literatura fantástica y cómo esta obra entra en ese género literario.

3.7.1 Elementos y estéticas de Vanguardia en El Encanto, tendajón mixto.

3.7.1.1 Literatura Fantástica

La presente obra puede vincularse con la literatura fantástica porque, y al igual que con El Rey Mago, el suceso fantástico les sucede a personas normales, con vidas comunes y de manera sorpresiva. Por lo tanto, se analizarán los rasgos de la literatura fantástica y se comparará con la diégesis del texto.

En primera instancia, y como característica del género, *se tiene que ubicar el texto dentro del mundo por todos conocido, el mundo de todos los días, es decir un texto situado dentro de la realidad*, y esta obra lo cumple a la perfección.

Juventino Juárez, Anselmo Duque y Ramiro Rosas son tres arrieros que van caminando por un paraje solitario, lo cotidiano para ellos es tener que arriar animales con su

mercancía para llevarla a sus lugares de origen. Los tres van caminando cansados y sedientos, no puede haber nada más real que el cansancio que provoca el trabajo. Al lector-espectador de inmediato se le comunica que son de algún lugar en el campo, con una cultura diferente a la de la gente citadina que ya no cree en apariciones.

La triada de hombres con distintos deseos y visiones, se encuentra en puntos diferentes de su vida: “Juventino, el viejo, el desconfiado, sigiloso, previsor; Ramiro ya un hombre maduro: realista, practico, materialista; Anselmo, el joven: inexperto, crédulo, soñador” (Partida Tayzán, 1993, p. 517). La edad tiene que ver en cómo cada uno de los hombres reaccionará al acontecimiento fantástico. Los tres están de acuerdo en una cosa, no han visto más que padeceres en este mundo:

Anselmo: Mis ojos no han visto todavía más que padeceres.

Ramiro: ¡Así estaría dispuesto muchacho! (Garro, 2016, p. 58)

En Ramiro —quien es el hombre maduro del grupo— hay un dejo de resignación a la vida que le ha tocado vivir, cumple el rol previsto para él y no está en busca de nada más. Juventino es el más viejo de los tres hombres. El nombre del hombre más viejo del grupo, es una clara ironía de la autora, puesto que Juventino significa joven o juventud; para él la aparición es considerada algo malo que los separara del seno materno o, en otras palabras, los aparta de su vida en el pueblo.

Por lo tanto, cuando empiezan a escuchar una voz de mujer, en vez de sorprenderse, Anselmo Duque y Ramiro Rosas buscan encontrarla, al contrario, Juventino prefiere mentirse a sí mismo al decirse “no oímos nada... se nos figuró...” (Garro, 2016, p. 59).

Para la literatura fantástica es necesario que los involucrados se sorprendan del acontecimiento fantástico, puesto que una de las características de esta literatura son los sentimientos que evoca, estos serían angustia, inquietud, miedo, extrañeza, sorpresa o terror. Entonces, ¿por qué no hay un sentimiento de extrañamiento? En el texto la didascalia enuncia que, “*Los tres hombres se sobresaltan*” (Garro, 2016, p. 58). Sí, se sobresaltan, como cuando se escucha un ruido muy fuerte o alguien toca el hombro de una persona y esta se asusta, sin embargo, en ambos ejemplos, cuando el cerebro procesa la información de un sonido que se reconoce o que la persona que toca el hombro a otra es un conocido, todo vuelve a la normalidad y no pasa nada. El sobresalto, es algo repentino, pero no ignoto. El acontecimiento, por otro lado, debe ser desconocido puesto que otra característica de lo fantástico es que *se produce un hecho insólito, increíble* y lo anterior va ligado a que los

testigos de tal acontecimiento se sorprenden, puesto que tal *viola las reglas de la realidad*. La explicación a la falta de extrañeza podría ser que para los tres protagonistas este hecho extracotidiano no lo es tanto, ya que, según Armando Partida Tayzán, “la percepción de los acontecimientos ‘sobrenaturales’ resulta del todo natural” (Partida Tayzán, 1993, p. 512) para algunas poblaciones rurales del país. De igual forma, para Flora Botton “algo netamente fantástico en nuestra cultura puede no serlo en otra, sino ser percibido como un acontecimiento perfectamente normal” (2003, p. 47); para los arrieros no es desconocido. Han oído mentar a el Encanto, sin embargo, el hecho de no ser ignorado, no le quita que sea extraordinario, simplemente está condicionada la reacción de los personajes por su cultura. En el mundo que Elena Garro intenta retratar, la magia, lo fantástico y lo excepcional es parte del cotidiano de su México, pero no por ello deja de ser extraordinario; en este sentido, para el personaje no es algo “tan” anormal, puesto que han escuchado parte de la leyenda, pero para el lector-espectador, tal acontecimiento es extraño, ajeno; extraño, porque en la realidad, y en su contexto, tales acontecimientos no son “probables”, y ajeno porque no hay una proximidad con su cultura.

La premisa de que exista un mundo verosímil para que contraste con el acontecimiento fantástico se cumple: son tres arrieros que hacen su trabajo de manera normal, de hecho “*Los tres vienen cubiertos de polvo, con los labios secos y los sombreros de petate amarillos de sol, el color de las bridas desvanecido por la luz*” (Garro, 2016, p. 57), están cansados de caminar y, lo peor, están decepcionados porque han regresado con las manos vacías, si bien no lo dicen, lo dan a entender.

Otro requisito de lo fantástico es que *el texto debe situarse dentro de la realidad*. La autora hace un muy buen trabajo en ubicar este texto en una realidad reconocible, al menos para cualquier persona que conozca zonas rurales del país. La atmósfera la crea en primer lugar describiendo el lugar de los acontecimientos; un cerro llamado la Herradura, en un camino real,⁷² que está lleno de piedras y despoblado. Después, se detalla el momento del día, el crepúsculo, ese instante donde está a punto de anochecer. Por último, se describe a los arrieros y cómo van con sus animales. Lo único que le da al lector-espectador una breve pista de que la acción tendrá un giro inesperado, son las palabras del narrador: “y en donde no se da sino el huizache, sucedió... Dicen las lenguas que era un tres de mayo, ya

⁷² Un Camino Real es aquel construido por las autoridades de una localidad o por los mismos pobladores. Camino reconocido que conectaba localidades, camino principal.

anocheciendo...” (Garro, 2016, p. 57). Se sabe que sucederá algo, no se sabe aún qué, es hasta después que sucede el acontecimiento fantástico.

El siguiente requisito es que *el acontecimiento fantástico se contrapone a la vida cotidiana “normal”*, lo cual se cumple ya que, y por mucho que los protagonistas vean tal acontecimiento en un punto medio, es decir, los arrieros ya sabían lo que se contaba que sucedía en aquel cerro, por lo que no los toma por sorpresa, sin embargo, sigue siendo un acontecimiento extraordinario. Lo cotidiano se resume en que iban a trabajar en el cerro como muchas veces se asume lo hicieron, cansados, sedientos y hambrientos, paran en el paraje a descansar ellos con sus animales, y es ahí, justo ese día que sucede lo fantástico; no lo esperaban, ni lo estaban buscando, simplemente sucede.

Se aparece en medio de la nada un tendajón,⁷³ en él todo es reluciente y dorado justo como la “amable compañía”: una mujer hermosa de largos cabellos negros. La mujer representa en este contexto la “estética vernácula” (Partida Tayzán, 1993, p. 516) nacional, una mujer que cumple con las características fisiológicas de lo que es considerado “bello” en los pueblos de la sierra de Guerrero.

Para Delia Galván “en *El encanto, tendajón mixto* se ve quiénes son capaces de ilusión y quiénes no”; Garro estaba consciente del intento de modernidad que se buscaba en México, por lo tanto, temas importantes de la conciencia indígena como la superstición, la magia y lo fantasioso, iban siendo desplazados. Para los habitantes de ciertas regiones los sucesos “sobrenaturales” son lógicos y ordinarios. La repetición de los mitos y la creencia de los pueblos en ellos, los hace hechos incuestionables y por lo tanto “todos los elementos naturales de la vida adquieren una carga significativa sobrenatural” (Partida Tayzán, 1993, p. 512). A este punto, se sabe que los tres hombres creen en ese mundo, que es posible y existe. El dar crédito a que tal espacio alternativo sea posible no es el conflicto en esta obra, la verdadera disparidad reside en las diferencias de opinión que tienen los tres hombres ante tal suceso extraordinario. En esta obra los personajes no se niegan a la entrada a un mundo de dimensiones míticas, al contrario, coexisten con ella, es parte de su vida, aunque para algunos es de injerencia negativa y para otros positiva. Una característica de esta literatura es que el acontecimiento fantástico se mira como una *transgresión, irrumpe en el orden cotidiano y es visto como agresión*. Para Juventino la aparición es una clara agresión contra todo lo que cree

⁷³ Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la palabra correcta es tendejón y significa tienda pequeña. <https://dle.rae.es/tendej%C3%B3n> [Consulta: 18/02/2022]

como norma, tiene un diálogo con Anselmo Duque justo al final, donde le habla de su madre: “Juventino: ¡Anselmo Duque! ¡Por última vez, y a riesgo de enojar a la hermosura, te pido que regreses con tu madre! ¿Quién te puede ofrecer mejor consuelo?” (Garro, 2016, p. 66). La representación del alejamiento de Anselmo de su madre y del pueblo se refiere al arquetipo de la Gran Madre junguiano, ya que esta “representa el lado oscuro de la psique” (Nuñez de la Fuente, 2014, p. 160) y la mayoría de las personas no aprecian ese lado negativo y en consecuencia “les lleva a la inestabilidad de los instintos” (Nuñez de la Fuente, 2014, p. 161), por lo tanto, se le ve como una figura malvada a la “aparición”, puesto que quiere alejarlo de la Madre real, es un paso necesario para la individuación de Anselmo el seguir a la mujer, puesto que es un seguimiento del arquetipo de la madre.

El único de los tres que no está encandilado con la aparición de la mujer es Juventino, se asombra al verla, pero sabe bien que no logrará encantarla, pues en su vida ya no hay nada nuevo, ni encantador.

Mujer: ¿Acaso no buscaban la amable compañía de la mujer? Eso soy. Yo no acompaño de otra manera, porque así acompaña la mujer al hombre.

Juventino: ¡Yo ya no busco nada!

Mujer: Es fácil desencantar a un hombre. Alguna te negó su compañía. Tú ya no tienes remedio. Puedes decir que eres viejo. (Garro, 2016, p. 61)

La mujer se les ha aparecido a los tres y, sin embargo, sabe que no todos serán capaces de tomar su mano y ver más allá de “piedras”. En este contexto, las piedras tienen el simbolismo de lo real, de lo tangible, es por eso que Juventino dice “Las piedras son de verdad y todavía nos faltan ocho leguas de andada” (Garro, 2016, p. 61). Juventino ve la vida como aquel paraje en el que se encuentran, vacío y lleno de piedras. ¿Pero qué les pasa a aquellos que deciden que su vida es más que vacío y piedras? Garro les ofrece un “refugio en el páramo” (Rivera Domínguez & González Zavala, 2008, p. 232), un espacio seguro donde los personajes pueden ser y desarrollarse como individuos que no se encuentran a gusto con los roles que se les han asignado, les ofrece el camino hacia la individuación y el crecimiento personal.

La mujer misteriosa de cabellos negros les brinda una copa y comida para los animales, solo aquellos dispuestos, podrán sacarle provecho y encontrar el refugio. Anselmo Duque, el más joven de los tres, es el único dispuesto a dejarse llevar por el Encanto, por la “aparición”.

Sólo las mentes inocentes, lejos de la malicia que representa la sociedad con su adoctrinamiento, pueden ver lo fantástico, la magia, pueden tomar del páramo lo que necesitan.

La aparición sabe que no todos son dignos de ir con ella, de ver con otros ojos la vida y lo llena de maravillas que pueden coexistir con el paraje vacío.

Ramiro y Juventino se dan cuenta de que los animales no comen el maíz ni el trigo porque este brilla, la mujer les dice: “Hay animales que merecen más que el hombre.” (Garro, 2016, p. 62); la metáfora es que a los animales se les está ofreciendo algo que no comprenden, lo que recuerda la idea “no le puedes dar perlas a los cerdos”, porque estos no van a entender su valor. Quien sí lo entiende es el más joven de todos: “Anselmo: ¡Aquí el maíz es plata y el trigo es oro! ¡Y el animal es animal por que no sabe escoger lo bueno!” (Garro, 2016, p. 63).

Los ciegos del alma y del corazón no reconocen el valor de lo bueno, de lo desconocido que podría llevarlos a nuevos parajes, lo fuera de lugar los confunde, no logran comprender lo que está más allá de su entendimiento ortodoxo del mundo. Es por eso que, aunque los tres arrieros tienen la misma oportunidad de ver el tendajón, para unos la “aparición” tiene una connotación negativa —Juventino y Ramiro—, mientras que para Anselmo es una oportunidad que decide tomar.

Lo anterior solo puede pasar en una contraposición del mundo real con el acontecimiento fantástico. El que los arrieros tengan que decidir sobre qué harán ante lo extraordinario solo puede suceder en ese momento. Una característica de la literatura fantástica es que *dura solo un instante, es decir que no es permanente*. Lo anterior se liga tanto al mito que narran Armando Partida y Amed Aguayo como a la historia que nos propone Elena Garro; el portal que se ha abierto es momentáneo, no volverá a pasar en mucho tiempo, ya sea porque suceda en una fecha específica del año o porque el encanto tratado como ente, tenga la posibilidad de actuar ante personas en específico a quienes se les dé la oportunidad de visualizar aquello como ya se describió líneas más arriba.

Anselmo Duque desaparece con la hermosura mermando el orden. Una de las características de lo fantástico es *el triunfo del caos*. Es caótico lo que siguió a que Anselmo tomara de la copa de la mujer de cabellos negros; Ramiro y Juventino discuten qué es lo que sucederá cuando en su pueblo cuenten lo que allí aconteció. Ramiro cree que la justicia los perseguirá porque pensarán que lo asesinaron en el cerro, Juventino por otro lado, teme más

a la entidad que se les apareció, teme al paraje y quiere salir de ahí por miedo a que suceda algo peor.

Si bien el encanto dura un instante y no es permanente, Ramiro y Juventino regresaron al lugar:

Narrador: Dicen que al llegar al pueblo hubo muchas lágrimas. Los amigos de Anselmo Duque contaron su desaparición: y ésta fue la causa de tanto duelo. Entonces se hicieron ruegos para que el joven saliera de El encanto y sus amigos fueron a buscarlo. Un día tres de mayo, del año que siguió... (Garro, 2016, p. 64)

Este acontecimiento fantástico en específico vuelve a aparecer, pero sólo para quienes fueron elegidos de verlo, en este sentido Ramiro, Juventino y Anselmo. Los amigos de este último regresan a aquel paraje solitario un tres de mayo esperando sin saber si se les volverá a aparecer o no.

Juventino: Aquí fue, porque aquí se rindieron los animales y mis talones.

Ramiro: Sí, aquí suspiramos por el placer... otra vez me vuelve el ansia... ¡Ay! ¡Quién pudiera ver el agua! ¡Quién pudiera oír un pájaro! ¡Quién pudiera hallar un pueblo! ¡Quién pudiera saber qué fue del placentero Anselmo Duque!

[...]

El telón se levanta y aparece otra vez El encanto, resplandeciente. Detrás del mostrador está sonriendo la Mujer del Hermoso Cabello Negro. Anselmo Duque acaba de beber la copa. La deja sobre el mostrador y se queda mirando a la Mujer. Anselmo lleva la misma copa y la barba crecida. (Garro, 2016, p. 64)

Como se puede leer, el Encanto se les vuelve a aparecer, lo que da a entender que por alguna razón ellos son los elegidos de esa entidad. Anselmo ha sido elegido para quedarse y los otros dos solo como testigos de ese acontecimiento.

Otro requisito de lo fantástico es que el hecho es *extraño e inquietante*. Aunque para los tres hombres ya saber qué sucedía en aquel paraje de “oídas” no deja de ser un hecho insólito. Para el lector-espectador también lo es, a menos que hubiera leído o sabido de la leyenda con anterioridad. Los tres arrieros tienen sentimientos encontrados sobre el hecho, les asombra, les asusta y, sobre todo, les deja cuestionamientos.

El Encanto, tendajón mixto es una obra que entra en lo fantástico de situación,⁷⁴ ya que los personajes se encuentran inmersos en una posición insólita, es decir fantástica. Lo que les rodea es lo que se vuelve extraño, ellos no son capaces de realizar ningún acto

⁷⁴ Flora Botton Burlai “*Los juegos fantásticos*”, 2003, pp. 192-194

imposible, son víctimas de estar en el tiempo, lugar y espacio precisos, están involuntariamente inmersos.

Según Flora Botton y los cuatro juegos fantásticos *El Encanto*, *tendajón mixto* coincide con los *Juegos con el tiempo*, *Juegos con la materia* y *Juegos con el espacio*.⁷⁵

El tiempo en la obra de *El Encanto, tendajón mixto* es importante puesto que hay un tiempo mítico, esto quiere decir, no lineal, no contable; el tiempo, es el tiempo del mito, por lo que está en un estrato diferente al de los hombres. En primera instancia, cuando se narra una historia como esta, se siente el distanciamiento entre el tiempo actual y el de los hechos narrados.

El empleo del verbo en presente: “dicen las lenguas” habla de que es una leyenda viva, es decir, se cuenta entre la gente aún ahora: este hecho enriquece la leyenda, porque cuando va de boca en boca se va modificando según la imaginación de la gente. Al ser leída o representada involucra al lector o espectador, quien interpretará la leyenda según sus propias experiencias. Esta leyenda habla de situaciones humanas existenciales de la esencia naturaleza-espíritu, así como de vida-muerte y del bien-mal. (Tapia Arizmendi, 1992, p. 40)

El tiempo en la obra se detiene, se para. Esto como una característica de este tipo de Juegos fantásticos. Se sabe por que Anselmo Duque desaparece, y cuando van sus amigos Ramiro y Juventino un año después en su búsqueda, la acción con la que se fue, tomando un sorbo de la copa que le ofreció la mujer, continúa.

Juventino: ¡Anselmo!, ¿un año entero te duró la misma copa?

Ramiro: ¡Uy!, ¡un año redondo para beber una copa!

Juventino: ¡Újule!, ¡en cualquier cantina hubiera bebido cientos!

Ramiro: ¡Vente; esto ni para cantina sirve!

Mujer: ¡Una copa y un año son lo mismo! Aquí medimos con medidas que ustedes desconocen. No contamos los días porque esa copa los contiene todos. (Garro, 2016, p. 65)

Se sabe del paso del tiempo por ellos y gracias a la didascalía, esta refiere que a Anselmo le ha crecido la barba. De igual forma existe un *tiempo discontinuo*, ello se debe a que Anselmo ha permanecido en el mismo lugar, haciendo lo mismo a través del tiempo, es decir que para él no han pasado los días ni los meses. El tiempo se detiene al estar adentro del portal, “la duración del ‘encanto’ se mide por años en el mundo humano, pero en la cantina, tianguis o

⁷⁵ Flora Botton Burlai “*Los juegos fantásticos*”, 2003, pp. 195

tienda se mide por periodos cortos, a veces sólo segundos” (Rivera Domínguez & González Zavala, 2008, p. 223).

Para Anselmo Duque, el tiempo del *Encanto* le ha servido para ver cosas “más allá”, cuestiones fantásticas y divinas, por ello, cuando el portal se vuelve a abrir y sus amigos le piden que vaya con ellos, él ya no puede retornar, como dice la Mujer, “Él vive en otro tiempo...”, en el momento del mito, en el tiempo de la divinidad. En otras palabras, “cuando los personajes ingresan al cerro, han transformado su naturaleza humana, pues han adquirido cierta condición divina que les impide regresar al mundo” (Rivera Domínguez & González Zavala, 2008, p. 223). Anselmo Duque “muere simbólicamente para el mundo terrenal” (Rivera Domínguez & González Zavala, 2008, p. 223).

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...

Ramiro: Pero de lo que has entrevisto cuéntanos algo...

Anselmo: He visto... otra luz... otros colores... otras lagunas...

Juventino: No te entiendo.

Anselmo: Ni me vas a entender, porque yo tampoco te entendería... (Garro, 2016, p. 66)

Los Juegos tanto con el espacio como con la materia se superponen. El espacio, es decir, El tendajón, aparece como por arte de magia en un lugar al que no corresponde, su presencia ahí es absurda e inexplicable. En medio de un paraje desolado tanta luz, tanto brillo y sobre todo tanta abundancia es inconcebible. Los espacios se superponen y es reconocible por la disonancia entre ambos.

En cuanto al *Juego con la materia*, que significa, según Botton, desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual se explica porque en la leyenda se abre un portal entre los cerros donde entrarán al tiempo y los terrenos de los dioses, al mundo mágico, al paraíso. El paraíso es el lugar —en la tradición judeo-cristiana— donde se sacia la sed, el hambre y el cansancio, donde en teoría se encuentra la felicidad en el universo. De tal manera que el portal que se les aparece es una puerta divina de la que ya no hay retorno. Para Ligia Rivera y Tanya González, esta puerta es un símbolo que lleva a otro espacio-tiempo, que solo se abre en fechas específicas.

Las fechas 3 de mayo en la obra de Garro, como el 24 de junio, tienen una connotación simbólica tanto para los campesinos, como para los pueblos originarios. Ambas fechas se relacionan con el inicio de las lluvias y el ciclo de la siembra. Los ciclos suelen cumplirse,

en el tiempo de los seres humanos, pasa un año hasta que el portal es abierto de nuevo, por ello Juventino Juárez y Ramiro Rosas regresan para tratar de llevarse de nuevo a su amigo.

Narrador: Dicen que al llegar al pueblo hubo muchas lágrimas, Los amigos de Anselmo Duque contaron su desaparición; y esa fue la causa de tanto duelo. Entonces se hicieron ruegos para que el joven saliera de El Encanto, y sus amigos fueron a buscarlo. Un día tres de mayo, del año que siguió... (Garro, 2016, p. 64)

Por último, el final del texto fantástico, en él, no hay desenlace, es decir no hay una explicación segura o cierta, es un final ambiguo, que se deja abierto para que la imaginación del lector-espectador sea quien llena los huecos. En este sentido, Ramiro y Juventino, cuando vuelven el tres de mayo del año que siguió a su primer encuentro con el Encanto, lo vieron, pero él decidió no irse con ellos.

Juventino: ¡Anselmo Duque! ¡Por última vez, y a riesgo de enojar a la hermosura, te pido que regreses con tu madre! ¿Quién te puede ofrecer mejor consuelo?

[...]

Anselmo: Si supiera decirlo... si pudiera... pero no me dio la lengua para nombrarlo... díganle que aquí me quedo... y que de aquí ni ella ni nadie me ha de sacar. (Garro, 2016, p. 66)

El final es ambiguo, no se sabe qué fue lo que Anselmo vio, no se sabe adónde fue, qué pasa con él en ese portal. Los amigos Ramiro y Juventino, en cambio, piensan volver al siguiente año.

Ramiro: Hemos de volver por él, para devolvérselo a su madre.

Juventino: Va a ser difícil...

Ramiro: ¡Al fin que éste no será el último tres de mayo!

Juventino (gritando): ¡Aquí vendremos, Anselmo Duque, los tres de mayo, y acabaremos con El Encanto, tendajón mixto! (Garro, 2016, p. 67)

El final es abierto, el lector es quien decide cuantos tres de mayo les hizo falta a los arrieros para llevarse a su amigo, si es que se lo pudieron llevar. No se sabe si el Encanto se les volvió a aparecer o si les fue negado a Ramiro y Juventino, incluso, como en las leyendas que se cuentan, el mismo Anselmo después de renunciar por su cuenta o al cumplir el cometido regresó por su propio pie a su pueblo, a lo mejor años después, sin poderse reunir con sus amigos y su madre.

Sin embargo, y conociendo la literatura de Garro, se asume que en realidad a Anselmo Duque se le dio un pase para poder evadir su realidad dolorosa.

Anselmo ha dejado este plano para vivir en otro, tal vez cósmico, tal vez divino. La realidad es que ni los lectores ni los espectadores pueden saber qué es lo que Anselmo ha

visto puesto que no lo han vivido. La cuestión es que cualquiera que leyera la obra y la viera, desearía estar en los zapatos de Anselmo y ya no ver más penurias ni tristezas, y en el caso particular de los campesinos e indígenas, ya no ver más miseria.

No sólo nos encontramos con la aparición, sino además con todos los indicios del relato maravilloso nacional: la presencia de la mujer con “suntuoso pelo negro suelto hasta las rodillas”, belleza estrechamente relacionada con el gusto, con la estética vernácula; además de todos los signos dorados y relucientes, luminosos y encandiladores de la irrealidad engañadora, propia de las ambiciones y sueños dorados de los desposeídos. (Partida Tayzán, 1993, p. 516)

La autora propone un tiempo mítico, un tiempo adverso donde los personajes van huyendo de la miseria, justo como la tierra prometida, como el paraíso para los no pecadores en esta tierra, como la tradición judeo-cristiana lo indica. Tanto en los relatos de la tradición oral expuestos aquí, como en el texto de Elena Garro, se le da la posibilidad al desposeído de escapar de su mundo dónde, dejando el cerro, regresará a la miseria, a la exclusión y la penuria.

Mediante la resignificación del mito del Encanto, Elena Garro resiste a su cultura y a su folklor. *El Encanto, tendajón mixto* es una oda a la cultura patrimonial de Guerrero, el estado que la viera crecer. De igual forma reafirma su identidad mediante el mito que remite al origen de los ciclos, al contacto que existe entre lo divino y lo profano, y cómo ambas cosas coexisten en la tierra.

Esta pieza dramática representa un momento de tensión en la génesis de la literatura colonial, porque expone la coexistencia competitiva de valores semánticos de dos culturas enfrentadas, la indígena y la occidental. Finalmente, Elena Garro elige como su posición ideológica, conservar las historias de su tradición cultural. Por ello, puede considerarse fiel guardiana de la costumbre que decretaron los antepasados míticos, los ancestros, al inicio de los tiempos. (Rivera Domínguez & González Zavala, 2008, p. 224)

Con su obra, Garro transporta al lector-espectador a otro tiempo donde este no es real, a través de su teatro permitirá entrar a la cosmogonía indígena.

3.8 Ventura Allende

La presente obra de Elena Garro podría ser una de las más incomprendidas de todo su teatro y por lo tanto la menos investigada y representada, puede ser porque, a diferencia de las demás, pareciera no contener un mensaje ideológico. Se interpreta como menos compleja y se compara usualmente con una fábula de animales de final abrupto y en apariencia sin

moraleja. Nada más alejado de la realidad. Elena Garro, en una entrevista con Patricia Rosas Lopátegui y Rhina Toruño, admite que ella buscaba crear teatro para niños, a lo mejor por ello la obra *el Rey Mago* y *Ventura Allende* son las que menos llaman a representar para un público adulto, porque en efecto, parecieran anécdotas divertidas y entretenidas para los infantes, sin embargo, los temas a tratar en ambas obras conciernen a un espectador adulto.

En dicha entrevista Garro da muchas pistas acerca de lo que se trata y debería verse y leerse en esta obra. Cuando le preguntan sobre *El Rey Mago* y *Ventura Allende* ella contesta lo siguiente:

[...] en Ventura Allende... Yo estaba sentada en una reunión de intelectuales, muy ilustres, que no voy a nombrar, y estaban hablando con una pedantería... y pensé: “Para estos, el capulín es una miseria, deben estimar nada más a la cereza”, porque estaban así... muy... Entonces yo me sentía el borrego... porque trataban de convencer a todo el mundo de su sapiencia, de su poderío... de todo. Dije: “Caramba este es un puerco”, el que estaba hablando... Y escribí por eso Ventura Allende. (Rosas Lopátegui & Toruño, 1991, p. 64)

De la misma forma, en una entrevista con Carmen Alardín, comenta que dicha obra es una crítica al sistema político. Por lo anterior se define que, la obra *Ventura Allende* de Elena Garro, aunque parece una fábula con animales que bien podría ser vista por niños, en el fondo es una crítica mordaz al sistema de castas mexicano que sobaja a una minoría como lo es el campesinado, al hacerlo sentir menos por su nivel socioeconómico y su nivel de cultura bajo, lo cual lleva a gente sin escrúpulos a utilizarlos en su beneficio propio. Para poder crear lo anterior, Garro se apoya tanto de la vanguardia —como lo es la literatura fantástica— como de la estética del esperpento creada por Ramón del Valle-Inclán, a quien Garro admiraba de sobremanera. De la misma forma, para no ser tan directa con el mensaje, y no incomodar tanto, su crítica política la disfrazó detrás de animales, como las fábulas, así suaviza la forma, pero no tanto el mensaje, el cual es crudo y desalentador.

La anécdota es de un hombre llamado Ventura Allende, se encuentra quejándose de su poca fortuna y de su hambre. Al tiempo, se le aparecen una borregada y una caballada, quienes tienen la característica de caminar como los hombres y comportarse muy poco como los animales, y aunque esto le parece algo extraño, no repara mucho en ello. Un puerco que habla aparece en escena, Ventura ahora sí nota que este animal habla y camina en dos patas,

por ello se dirige a él como El Malo,⁷⁶ por considerar poco cristiano que un animal se comporte como persona. El puerco le ofrece asistir a una boda donde podrá mitigar su hambre, Ventura acepta. Al poco rato la borregada y la caballada le advierten y le dicen que no coma y no beba lo que “el malo” le ofrece. “El malo” engatusa y convence a Ventura de tomar vino, con lo cual su conciencia empieza a nublarse y se deja llevar totalmente por lo que le dice el Puerco. Al final bailan la víbora de la mar y al preguntar al hombre con quien se queda, si con melón o con sandía, este dice sandía y se convierte en parte de la borregada.

Garro, como persona culta que era, busca de nueva cuenta, como en mucha de su obra teatral, partir de algo reconocible en el folklor mexicano, esta vez utiliza *la víbora de la mar*.

La víbora de la mar es una ronda infantil que data de antes de la conquista española en este lado del mundo. A diferencia de anteriores obras como *Andarse por las ramas* o *Los pilares de Doña Blanca*, esta ronda no da título a la obra, pero sí la termina. Su única función es la de fungir como un rito macabro en el que las víctimas del Puerco tienen que decidir, sin muchas opciones, si quieren ser borregos o caballos, ambos al servicio de un amo que no hará un gramo de bien por ellos.

La obra y su complejidad se irán deshilachando en los siguientes puntos que hacen referencia a la vanguardia correspondiente a esta obra.

3.8.1 Elementos y estéticas de vanguardia en Ventura Allende.

3.8.1.1 Estética del esperpento

La técnica del esperpento, como tal no es una vanguardia literaria, es una forma de hacer literatura y teatro. Norma Marín, en un artículo llamado “Lo esperpéntico en Divinas palabras de Valle- Inclán: teoría y práctica”, dice sobre el esperpento lo siguiente:

El esperpento es una técnica literaria creada por Ramón del Valle- Inclán la cual se distingue por examinar una deformación sistemática de la realidad, acentuando sus atributos grotescos e incoherentes ahí donde los animales y las cosas se humanizan mientras que los seres humanos se animalizan. (Marín Calderón, 2016)

De la misma manera, el esperpento es un “método metafórico que posibilita la deformación” (Marín Calderón, 2016), lo anterior es totalmente coincidente con lo que se conoce como grotesco. En el diccionario de teatro de Patrice Pavis, se reconoce que lo grotesco tiene un

⁷⁶ En esta obra en la lista de los personajes aparece El Malo, a pesar que antes del diálogo aparece el nombre de Puerco. Por lo tanto, se intuye que tanto El Malo como el Puerco son la misma persona.

efecto cómico y tragicómico. También es burlesco, extraño y deforme⁷⁷. Puede al mismo tiempo crear terror, asco y risa siendo una de sus características la “desfiguración de la naturaleza” (Pavis, 1987, p. 211).

Lo grotesco, sin embargo, no define lo esperpéntico. El primero tiene la intención de burlarse de algo o de alguien por el “simple gusto por el efecto cómico” (Pavis, 1987, p. 212), pero, y en palabras de Pavis “No existe lo grotesco, sino proyectos estético- ideológicos grotescos” (Pavis, 1987, p. 212), lo que explica que esto es sólo una herramienta del esperpento para mostrar su verdadera intención.

La técnica del esperpento permite concebir la sociedad como una máscara espuria de donde, ni lo sublime ni lo virtuoso emergen, sino, más bien, la hipocresía de los pueblos y todos aquellos valores pisoteados por las clases privilegiadas que revelan la brutalidad de estos pueblos. (Marín Calderón, 2016)

De tal manera el esperpento se convierte en una crítica social, una sátira dirigida a deformar la realidad y exponerla en su estado más sombrío evidenciando una sociedad podrida tanto por fuera como por dentro. En la obra *Ventura Allende* pasa todo lo anterior.

La obra teatral aquí expuesta tiene coincidencia con lo esperpéntico por los siguientes puntos expuestos a continuación:

Abarca lo deformado, cosificado y animalizado. Aquí coincide la obra con lo que se ha dicho más arriba, “los animales y la cosas se humanizan mientras que los seres humanos se animalizan” (Marín Calderón, 2016). En *Ventura Allende* los animales, la caballada y la borregada, son retratados como humanos, al menos en lo que a su accionar se refiere, Ventura Allende lo nota: “¡Una borregada entera! ¡Y entera se me escapó!... Y hasta ahora me fijo que corren sobre dos patas...” (Garro, 2016, p. 44). Otro personaje que es retratado como un animal humanizado es El Malo, quien tiene la figura de un puerco. De esta manera, la premisa anterior se cumple, los animales se humanizan tanto en su actuar como en su pensar, mientras que Ventura Allende al final se convierte en un animal, de forma que el único ser humano se animaliza.

Espejo cóncavo e imágenes deformadas. Un espejo cóncavo⁷⁸ tiene la característica de reflejar una imagen invertida y más grande de lo que realmente es.

⁷⁷ Paráfrasis del apartado de lo Grotesco en *El Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis (1987: 211-213).

⁷⁸ Ramón del Valle- Inclán, forma el juego de los espejos cóncavos al pasar por el “callejón del Gato” en Madrid, donde se encontraba un par de espejos uno cóncavo y uno convexo. Lo que reflejaban dichos espejos era una

La primera imagen deformada es el Puerco. El cerdo o puerco es un animal que se revuelca entre las sobras de comida, el lodo y su propia mierda; vive en lo que se conoce como chiquero o pocilga, que en definición es un “lugar hediondo y asqueroso”⁷⁹, por lo tanto, en el imaginario popular es común comparar a personas muy sucias, mal educadas y decadentes con este animal, de tal forma que a un sujeto con las anteriores características se les dice “eres un puerco” o “es un cerdo”, como una forma de criticar tanto su físico — particularmente, su higiene—, como su forma de conducirse, por lo general negativa.

La manera en que funciona el espejo cóncavo en esta obra es que un puerco debería, según la descripción anterior ser un sujeto desagradable, decadente, mal hablado y sucio, sin embargo, al lector-espectador se le regresa una imagen invertida. El Puerco en realidad es un ser elocuente, delicado, físicamente no se describe, pero de acuerdo con sus maneras y modo de conducirse, es un ser educado y propio, él mismo lo menciona cuando habla con Ventura:

Puerco (*extendiendo una servilleta y colocándosela alrededor del cuello*): ¡Y hay que ser y comer con hermosas maneras! Las maneras son la justificación del hombre.

Ventura (*mirándolo boquiabierto*): ¡Ah!

Puerco: La manera de tomar una servilleta o de gustar una ostra dice con elocuentes palabras con qué hombre estás hablando. (*Mientras dice esto, separa una ostra y la come con delicadeza*) Esas gentes que tú ves frente a su escudilla no fueron dignas de frecuentar una mesa. (Garro, 2016, p. 49)

La imagen invertida muestra cómo el animal es capaz de ser más civilizado que el propio humano representado por Ventura, que es un campesino pobre y de modales más toscos, ordinarios y con un léxico menos propio y más coloquial.

De esta manera, la autora está reflejando a un ser “de buenos modos” en la piel de un animal que alegóricamente representa algo opuesto en el imaginario colectivo. Lo anterior no cuadra, es por ello que al no haber concordancia con lo que se conoce como cierto y lo que se ve, se duda sobre este personaje, lo cual se traduce también en una desconfianza del propio lector-espectador ante la situación.

La segunda imagen invertida es el propio Ventura Allende. El nombre Ventura habla de alguien con suerte, de buena fortuna y en cierta forma bienaventurado. Sin embargo, el espejo cóncavo regresa una imagen deformada donde este personaje es todo lo contrario; es

sociedad decadente en la España de su tiempo, eso le dio la inspiración para crear su técnica dramaturgica y retratar lo esperpéntico de su contexto.

⁷⁹ Diccionario de la RAE. En línea <https://dle.rae.es/pocilga#CZ3p1KO> . Consulta [28-09- 2023]

un hombre al que la fortuna no le sonríe, es un “campesino pobre” (Garro, 2016: 43), con hambre y “huev n”, según sus propias palabras. Lo anterior tiene una finalidad, mostrar imágenes esperp nticas donde el puerco es retratado como un ser de gran honra y respeto por su manera de hablar y conducirse, mientras que Ventura Allende, a pesar de ser retratado como un hombre de carne y hueso, es un ser muy inferior al Puerco que est  en la escena.

Burla de la sociedad, especialmente burla a lo burgu es. En la obra *Ventura Allende* existe una clara burla a la sociedad y específicamente a lo político. En este sentido, la burguesía también se incluye, ya que, aunque si bien en el texto se critica la clase política, por lo general ésta y la clase burguesa suelen ir de la mano por buscar sus propios fines y beneficio económico, aunque signifique pasar de largo las necesidades de las clases menos privilegiadas como lo son los pobres, la clase proletaria, los indígenas y los campesinos. En una entrevista con Carmen Alardín, Elena Garro dice lo siguiente: “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”. (Alardín, 1987, p. 207)

La obra es una sátira política que busca burlarse del sistema político hipócrita existente en México. Lo realmente desafortunado es que el texto es vigente en la actualidad debido a que la manera de hacer política en este país prácticamente no ha cambiado en más de un siglo, solamente se cambia de color y partido político, sin embargo, “las mañas” siguen siendo las mismas.

En *Ventura Allende* el político es representado por el Puerco. Hay que recordar que en el imaginario colectivo el cerdo, puerco o marrano es un símbolo de una persona con características malas, es decir una persona baja y con una moral cuestionable y acciones poco o nada éticas. En este sentido, el Puerco en la obra s  representa bien su papel, se sabe que es un personaje que en una definición totalmente maniquea es “malo”.

El Puerco representa los estratos de poder: el capital, el político y el social. A pesar de ser un animal, siempre est  por encima de Ventura, esto se debe a que tiene el don de la demagogia —como la mayoría de los políticos en Latinoamérica—.  l aparenta una falsa empatía con el pobre campesino a quien desafortunadamente, y a pesar de ser visto como “huev n”, su medio no le permite desarrollarse y mantenerse digno, puesto que “ Qui n va a sacar una milpa de una piedra?” (Garro, 2016, p. 43). Su nivel socioeconómico no le permite llevar una vida desahogada y digna, no le permite siquiera traer el pan a la mesa para mitigar

su hambre. Las clases privilegiadas suelen necesitar de la borregada y la caballada, que se traduce en las clases que representan a la mayoría para usarlas en beneficio propio. La borregada representa para la clase política a los votantes y seguidores de partidos políticos que se necesitan para ganar elecciones. Los convencen prometiendo toda clase de obras y políticas públicas que, en la teoría, pero no en la práctica, los beneficie para tener una vida mejor. Por otro lado, la caballada representa para el capital y la clase burguesa, al proletariado, esa clase social que es la fuerza de trabajo que se necesita para conseguir beneficios económicos a unos pocos mediante la explotación laboral. El Puerco necesita de todas sus artimañas para convencer tanto a la caballada como a la borregada de que su manera, es la única manera, por lo que en la obra se presenta como una especie de salvador, aquel que viene a mitigar el hambre de los pobres, representados por Ventura.

Primero el Puerco se le presenta a Ventura Allende como su amigo, dispuesto a servirle, como los políticos que se presentan como siervos de la nación, representante de todos y de todas; cuando este muestra su recelo, comienzan las técnicas de manipulación muy bien usadas en la politiquería barata:

Puerco: Tú me buscaste. Por eso vine, para ver si te podía servir en algo.

Ventura (*poniéndose de pie*): ¡A mí nunca me ha servido nadie! Más bien ha sido lo contrario ¿Cómo quieres que te crea, si nadie le sirve a un pobre?

Puerco (*endulzando más la voz*): Tal vez no has querido que nadie te sirva.

Ventura: ¡Ora sí! ¡Que no he querido!, ¿Cuándo, pero cuando alguien me sirvió para algo?

Puerco: Tal vez con tus amigos has tenido la misma reacción violenta. Yo soy tu amigo y en amigo vengo...

Ventura (*retrocediendo*): ¡Mi amigo! ¡Nunca solicité tus favores, ni te vi el hocico hasta este momento!

Puerco: Te decía que en amigo vengo, porque estoy dispuesto a servirte en lo que quieras...

Ventura: ¡Verdad de Dios que no eres mi amigo! ¿Para qué voy a engañarte? Yo sólo llevo amistad con las criaturas de Dios.

Puerco (*enjuagándose una lagrimita*): ¿Con las criaturas de Dios? ¿Qué me dices? Entonces, ¿yo no soy una criatura de Dios? (Garro, 2016, p. 46)

Sin embargo, se sabe que los políticos tejen una red de mentiras y de soluciones que suelen durar solo el tiempo de campañas, para después dejar a estas clases poco privilegiadas en el olvido total una vez se ha logrado el objetivo de ganar. Lo mismo sucede en esta obra, el Puerco lo invita a una boda para probar toda clase de manjares, le ofrece mitigar su hambre, aunque, como bien se sabe sólo es una solución temporal a una necesidad que nunca ha sido

cubierta y que, a decir de los propios animales ahí presentes —la caballada y la borregada— seguirá sucediendo en el futuro.

La obra se burla claramente de la clase política, el personaje se vuelve metáfora es por ello que es representado por un puerco. De esta manera y para que la burla tenga lugar, la autora retoma el esperpento y este a su vez hace uso de la farsa. La farsa ayuda a crear símbolos porque “es una sustitución de la realidad por un concepto visual o verbal” (Hernández, 2011, p. 214), es decir no intenta imitar la realidad material, pero sí retoma conceptos, acciones y actitudes que son reconocibles para el lector-espectador de tal forma que resulte en lo que Luisa Josefina Hernández llamaba “un género purificador”, que denuncia una sociedad o una problemática real.

La farsa purifica “a base de la contemplación escénica de verdades inconfesables por incómodas, una gratificación sin resultados reales, pero con gran alivio interior” (Hernández, 2011, p. 218), de esta forma lo que se ve y se lee es una cruda verdad que por el nivel de censura en la época de la autora tuvo que metaforizar. Por lo anterior, el poder político es representado por un animal que vive entre la mierda, como lo hace el puerco, aludiendo a la clase de vida que llevan estos personajes, que tienen que revolcarse entre esta clase de acciones poco éticas y morales para conseguir sus objetivos, es decir “el fin justifica los medios”.

De igual forma la farsa, a decir de Luisa Josefina, no propone soluciones, no castiga los vicios, pero sí permite que la sociedad, mediante la catarsis, libere esa indignación frente a un sistema contra el cual poco o nada puede hacer. La intención del esperpento es más de crítica y liberación mediante el escarnio a estos sectores de poder, es una rebelión en silencio que ayuda, puesto que su propósito no es la revolución. Una forma de rebelarse contra el poder mediante la acción poética y la burla, aunque como se sabe, el burlado y el castigado siempre será el “otro”, ese sector que representa Ventura Allende.

Método metafórico que permite la deformación: Como ya se mencionó, el esperpento, que a su vez hace uso del género dramático de la farsa, usa la metáfora y el símbolo para proponer un universo no realista con un proceso de sustitución, en el cual también tiene espacio la deformación. Para este método que deforma, se hace uso del juego de los espejos cóncavos que muestran lo monstruoso y desagradable de una sociedad. En este sentido, lo que en *Ventura Allende* se ve deformado, monstruoso y desagradable es la verdad de cómo actúan los sistemas de poder, aquí se revela el *modus operandi*. Gracias a la metáfora de una

fábula absurda, donde el Puerco convence al hombre —Ventura— de asistir a un festín es que se entiende que la población en general y más específicamente las minorías, no importan sino como números, se muestra un mundo descarnado, atroz, donde la empatía, la preocupación y el deseo de ayudar al otro no existe; hay beneficios particulares y no más.

Retrata de manera pesimista la realidad de una sociedad: Lo negativo en la obra de Garro es cómo ciertos sectores minoritarios de nuestra sociedad son vistos literalmente como bestias —por ello la metamorfosis de Ventura a borrego al final del texto dramático—. Para los poderes dominantes la deshumanización de las personas, convertirlas en números o cosas que sirven para un fin sin ver más allá de sus capacidades sociales, políticas, físicas o intelectuales. El final de la obra *Ventura Allende* es totalmente pesimista, se deja ver que los sectores más pobres de la sociedad no tienen una opción plausible para satisfacer sus necesidades más básicas, como lo es el hambre, tienen que escoger entre esperar las ayudas públicas que pueden o no darle los gobiernos en turno o, por otro lado, explotar su fuerza de trabajo por un sueldo miserable. Ninguna de las opciones que se le proponen al grueso de la sociedad mantiene su dignidad. Otra característica del esperpento es su naturaleza tragicómica, puesto que, aunque la fábula tiene claros momentos de risa, al final la tragedia cae al ver convertido a Ventura en borrego y saber que la borregada y la caballada eran hombres y mujeres convertidos en bestias por tratar de saciar sus instintos primarios. Lo trágico es ver y saber que la metamorfosis seguirá ocurriendo a costa de estas personas que poco o nada de culpa tienen de esa situación.

Fusión de formas humanas y animales: Este punto se explica en la obra *Ventura Allende* de la siguiente manera: los sentimientos como la empatía, la solidaridad y la compasión hacia otro u otros, son cuestiones que van de la mano con lo humano, y los personajes dentro del texto poco a poco, van perdiendo lo anterior. La humanidad según el diccionario de la Real Academia Española es “5. Sensibilidad, compasión de las desgracias de otras personas, 6. Benignidad, mansedumbre, afabilidad”⁸⁰. Por lo anterior, cuando en la obra se nos presentan los personajes a modo de animales o bestias, es porque se está dando a entender que estos entes han perdido por completo su humanidad y por ello se le representa de esa forma.

⁸⁰ Diccionario de la RAE. En línea. <https://dle.rae.es/humanidad> Consulta [29-09-2023]

El esperpento tiene características en cuanto a personajes, la primera es que los personajes predilectos de la estética del esperpento son los *Sujetos marginales* estos son los borrachos, las prostitutas, los indigentes, los artistas, los bohemios, los fracasados, los pobres entre otras minorías. En este sentido, el esperpento nace en España y del Valle- Inclán escribe sobre este sector en específico; sin embargo, Garro da voz a los personajes marginales de México y más específicamente sobre la periferia de la capital, donde se encuentran los campesinos, los indígenas, las mujeres y los niños, gente que está totalmente desprotegida. La diferencia aquí ocurriría en que del Valle-Inclán habla de personas a las que para la sociedad son “bajas” o que viven en un entorno deteriorado y degradado, los personajes garroistas no. Elena Garro habla de estas personas marginales, pero no las pone en posiciones degradantes, no son personas “bajas” y su entorno está deteriorado a causa de la pobreza y las pocas o nulas oportunidades que les da un país centralizado, desorganizado y globalizado. Es decir, los personajes de Garro no ocupan la posición de marginales por sus acciones, son marginados directamente por su origen. Entendido lo anterior y explicada esa diferencia entre el esperpento de Ramón del Valle-Inclán y el retomado en la obra garroista, se puede continuar con la siguiente característica sobre los personajes esperpénticos que es la *degradación de sus personajes*. Por degradación se entiende que poco a poco la persona de la obra va perdiendo su dignidad, es decir, el lector-espectador está presenciando cómo uno o más personajes ante sus ojos va perdiéndose a sí mismos y a los valores éticos y morales que pudiera tener. En la presente obra esto se va haciendo muy presente y constante. En principio, Ventura Allende no quiere tener nada que ver con el Puerco que habla, al que él denomina “el Malo”. La moral de Ventura no le permite vislumbrar que en esta realidad un animal hable por el hocico, por lo que le pide que se vaya y no se dirija a él, sin embargo, el poder de palabra de “el Malo” hace que poco a poco Ventura vaya aceptando esa situación como posible a pesar de que en un principio existía un total rechazo a ella. Lo que hace que Ventura vaya abrazando que un puerco es capaz de hablar, es el hecho de que, en un principio, el Puerco se compara con él.

Puerco (compungido): ¿Pues cómo son las criaturas de Dios?

Ventura: Mira, las criaturas de Dios, si hablan no son puercos; y si son puercos, no hablan.

Puerco: ¿Y qué más?

Ventura: Pues una criatura de Dios duerme y camina y siembra y se cobija de la lluvia, y vive en una casa, en compañía de su familia, y come...

Puerco: ¡Todo eso lo hago yo! Yo duermo y me cobijo de la lluvia y vivo en una casa en compañía de mi familia. Y como. (Garro, 2016, p. 46)

Hay una discusión sobre que el Malo es un animal, un marrano a diferencia de Ventura que es un cristiano, este le da una respuesta que mucho tiene que ver con su moral.

Ventura: No me entiendes, ¡No es igual! Mira, una criatura de Dios, antes de acostarse, reza por el pan nuestro de cada día... y al despertarse tiene los ojos reposados. Pues el sueño no es como la comida, que se compra; y por eso del sueño nadie se priva. Pero como yo iba diciendo, al despertar tiene el estómago vacío, y quisiera comer mucho, ¡pero mucho!, sólo que sabe que el pan se logra con el sudor de la frente, porque así lo dispuso Dios. (Garro, 2016, p. 46)

Ventura Allende tiene una ética del trabajo, sabe que para poder mitigar su hambre debe trabajar por ello, sin embargo, las circunstancias que lo rodean no le permiten cubrir sus necesidades; a pesar de que las personas lo llamen “huevo”, sabe que la tierra que tiene que trabajar no da más que piedras, por eso solo piensa en cuándo habrá boda o un entierro para poder comer dignamente; una analogía a las personas en pobreza que esperan que un gobierno diferente, una política pública distinta, venga a cambiar su vida. A las personas en la situación de Ventura solo les queda la esperanza que en algún momento su vida cambie u ocurra un milagro que les permita vivir mejor.

El Puerco le ofrece a Ventura el mejor de los festines, lo engatusa prometiéndole manjares.

Puerco: ¡Claro que lo he oído! Sólo que lo que me cuentas me llena de pesar.

Ventura: ¿Por qué?

Puerco: Porque yo quisiera para ti ¡sólo bodas!

Ventura (*conmovido*): Se te agradece la intención... pero no hay que pedir lo que no hay.

Puerco: ¿Que no hay?, ¿Qué no hay bodas?

[...]

Puerco: Yo quiero llevarte a un hermoso 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 raquítico de la vida. ¡La labor de un buen mexicano es compartir con sus conciudadanos los beneficios que nos ofrece este gran país, cornucopia de la abundancia! (Garro, 2016, p. 47)

El Puerco incluso habla como un político en campaña. Le endulza el oído a Ventura y funciona, la razón a esto es que es un hombre con hambre, un hombre pobre que solo busca solucionar por un breve instante esa necesidad básica.

El Puerco cada vez va logrando que su víctima le crea, lo vea como un salvador, como una persona de confianza y le pega justo en el lugar que más le duele al campesino.

Obviamente, el que se le invite a un festín lleno de manjares tiene un precio, al principio es que Ventura debe cargarlo hasta el lugar que le indique el Puerco, con la consigna de que, entre más avance, la carga se irá haciendo más pesada. La metáfora aquí en primer lugar es que un cerdo, un marrano que habla, un ser que el hombre cataloga como “el Malo”, como un ser que no es una criatura de Dios, le pida que lo cargue hasta el lugar del festín. El Puerco lo está probando, quiere saber qué tan bajo será capaz de llegar aquel hombre por saciar una necesidad básica. También representa cómo va perdiendo su dignidad, se va poniendo al nivel de la bestia, es más, la bestia hace que el hombre se ponga por debajo de él, de cierta manera va ganando. Conforme la historia va avanzando, Ventura cae en la trampa que le han puesto, toma vino que le ofrecen y poco a poco va perdiéndose a sí mismo, hasta reniega de sus iguales que son simbolizados por la caballada y la borregada.

Ventura (*bebiendo vino en abundancia*): ¡Cállense, escandalosos! ¡Malagradecidos! ¡Ustedes hagan lo que dice aquí el señor! El sabrá mejor que ustedes, y que yo, por qué los privó de su avena. Desde que llegué yo a esta boda tan lucida no han hecho más que repelar y repelar... (Garro, 2016, p. 53)

La política suele crear bandos, de esta manera los ciudadanos, el pueblo, se dividen, apoyando a unos o a otros. Bien se sabe que el poder está en la unión, en la organización y en un objetivo común. Los políticos suelen dividir a sus gobernados para de esta forma tener mayor control. Ventura se ha entregado por completo a su verdugo, le ha dado todo el poder y este a su vez se ha aprovechado de su ignorancia y, lo que es más repugnante, se ha aprovechado de su necesidad.

La obra termina con un juego macabro de *La víbora de la mar*. Ventura decide si se va con melón o con sandía y se vuelve parte de la borregada. Ha degradado por completo su humanidad, ha perdido su dignidad por un poco de comida. Todos tienen un precio por el que serían capaces de pisotear sus valores morales y de degradarse al nivel de bestia. Cuando la necesidad apremia se es capaz de cualquier cosa. La obra muestra la degradación de un hombre a bestia por culpa de la marginalidad, de la pobreza y de la necesidad.

Deshumanización de los personajes: Dentro de la técnica del esperpento, existe un distanciamiento, esto quiere decir que se intenta convertir en marioneta al personaje, se le animaliza con el objetivo de distanciarlo del lector-espectador haciéndole pensar que el ente que se le presenta es otro y no necesariamente él, es decir se abre un “Proceso deshumanizador se transforman en objetos, se cosifican, quedan reducidos a bultos y simples garabatos o se animalizan; es decir, sitúan al individuo al borde de lo infrahumano” (Santos Zas, s.f.)

Los personajes en *Ventura Allende*, representan estratos sociales y estos se animalizan para distanciar al público de ellos, hacer algo tan poco probable que no exista reconocimiento alguno ante el ente que proporciona el autor. Lo anterior tiene la función de hacer reflexionar, al ver por fuera de uno mismo los vicios sociales, hace que la sociedad los juzgue con más dureza porque siempre es más fácil “mirar la paja en el ojo ajeno”.

Este tipo de distanciamiento no es similar al *distanciamiento brechtiano*, puesto que este último busca alejar al espectador de la ficción, es decir, que el público no se integra ni se implica emocionalmente, lo que lleva a ser partícipe de la crítica; en el esperpento no se busca una distancia del espectáculo teatral, se busca una entre el ente representado y el público, es decir no hay reconocimiento de “humanidad” entre uno y otro, por eso sorprende que el personaje sea capaz de tales acciones.

Según Virginia Santos, “Elena Garro critica el poder (representado por el puerco) que domina nuestro pueblo empobreciéndolo y hambreándolo y a la vez la enajenación orillada por las carencias, como pueblo, sometido, siendo Ventura Allende el representante de este” (Santos Hernández, 1995)

Entonces se tiene que Ventura representa a un grupo social marginado, como lo son los indígenas, los campesinos y los pobres, víctimas de una sociedad capitalista que no es capaz de repartir la riqueza equitativamente. El Puerco representa los distintos estratos de poder: el capital, el político y el social; intenta convencer al grupo al cual pertenece Ventura de que es un “salvador” y de que su manera es la única viable. La Borregada representa la masa electora que tiene, a fin de cuentas, que elegir entre uno u otro candidato a gobernar el país, siempre quejándose, infeliz, aunque no sea su culpa ya que es el medio que necesita el poder político. La Caballada viene a representar la fuerza de trabajo que nunca progresa, que nunca escala en la pirámide social, de nuevo, sin ser culpa de ellos, ya que su objetivo de crecimiento no empata con el del capital que busca enriquecerse a sus costillas y no con ellos.

En la obra se deshumaniza a los personajes para retratar lo más cruda posible la realidad en la que viven —ellos—, aunque claramente sea una sátira política de la sociedad de México.

Elena Garro reflexiona sobre su teatro lo siguiente:

Me proclamo discípula, mala, pero discípula, de los escritores españoles. No sólo de los autores de teatro, sino de los prosistas, desde los clásicos hasta Valle- Inclán, Gómez de la Serna, etc., que me han enseñado el disparate, ya que no he podido alcanzar su imaginación y fantasía. (Garro, 2016, p. XLIV)

Por lo anterior, no es de sorprender que Elena Garro retomara cuestiones de una técnica como el esperpento para usarla en su teatro, Ventura Allende es un claro referente de ello.

Conclusiones

La obra garroista es un legado invaluable para la literatura mexicana y merece ser estudiada y apreciada en su totalidad por el valor artístico que aporta, su calidad literaria y su originalidad. Su estilo único y su visión sobre lo fantástico han dejado huella en el teatro mexicano y debe ser estimado por su contribución al arte teatral. Ofrece al lector-espectador una experiencia especial en la que combina elementos del folklor mexicano haciendo uso de la intertextualidad; la autora primero usa un refrán, una canción, un dicho, una leyenda o un mito que recupera de la tradición mexicana y lo transforma. Gracias a que utiliza elementos del folklor logró crear un teatro representativo de la identidad mexicana, explora temas que son importantes en la cultura popular, en las tradiciones y en las problemáticas sociales, lo que permite una reflexión profunda sobre la(s) realidad(es) de México. A través de su dramaturgia denunció la moral y la ineficacia del poder sociopolítico mexicano, haciendo de sus obras una crítica social que pone en evidencia injusticias y problemáticas sociales, lo que convierte a su teatro en una herramienta poderosa para generar conciencia y a cierto grado, promover un cambio.

En su escritura, Garro da voz a los marginados de la sociedad mexicana como lo son los campesinos, los indígenas, las mujeres, los niños y todo aquel que no esté de acuerdo con el *status quo* impuesto. Sus personajes representan a aquellos que han sido excluidos y olvidados permitiendo que las historias de la periferia sean escuchadas.

De igual forma, la vanguardia juega un papel fundamental en el teatro de Elena Garro, estos elementos se usan a lo largo de su obra para crear un teatro innovador que rompe con las convenciones tradicionales. Al encontrar y desglosar estas vanguardias en su obra se van revelando las intenciones de escribirla/montarla para un público mexicano que buscaba verdades veladas de su estadía en el mundo y de su condición. Los elementos existencialistas y de teatro del absurdo cuestionan no sólo los motivos de sus personajes, también el contexto y los roles sociales que cada cual tiene que cumplir en la sociedad mexicana.

En este sentido, para el presente trabajo fue importante investigar el teatro de Elena Garro ligándolo a su contexto de mediados del siglo XX y el actual para comprender mejor su obra y establecer conexiones con las problemáticas del México de hoy. Al adentrarse a su contexto histórico, se pueden entender mejor las influencias que tuvo, así como las motivaciones que hay detrás. La autora vivió en un momento de agitación cultural, social y política en México, y su teatro refleja y critica los dilemas de su época. Cuando se estudia su obra en relación con su contexto, se puede apreciar cómo su dramaturgia fue una respuesta a las circunstancias históricas y cómo contribuyó a esa discusión. De la misma manera, existe una relevancia contemporánea de su escritura, aunque esta haya sido escrita hace décadas. Los tópicos que aborda siguen siendo parte de la conversación en la actualidad porque trata de temas aún inconclusos para la sociedad mexicana, como la desigualdad social, la opresión de los marginados y la lucha por la justicia. Se pueden establecer conexiones con su obra que permiten reflexionar cómo y por qué sigue siendo pertinente, inspira a generar cambios mediante este diálogo intergeneracional. Sus obras se conectan con las preocupaciones y los desafíos de las generaciones actuales y en ellas puede haber tanto puntos de encuentro como divergencia. Esta dialéctica puede ser relevante para las nuevas generaciones y su legado puede seguir influyendo en la creación teatral contemporánea.

El presente estudio se enfocó en los ejes temáticos, estilísticos e intertextuales que profundizó en diferentes aspectos de su trabajo y su contribución al campo de la literatura y del teatro.

En el enfoque temático, Elena Garro aborda temas relacionados con la identidad y el género, explora experiencias y vivencias de las mujeres y los hombres mexicanos que cuestionan los roles tradicionales de género; se analiza cómo estos temas se desarrollan en la obra garroista, cómo contribuyen a la trama y su contenido. Las mujeres de sus obras constantemente buscan una salida a la cárcel de su entorno, cuestionan muy a su manera los

roles de género impuestos y a pesar de no haber salida se buscan una, tal es el caso de Titina en *Andarse por las Ramas* y el de Clara en *La señora en su balcón*. Los hombres no están exentos de este trabajo reflexivo y buscan también una manera de salir no solo del rol de género, que los pinta como seres insensibles, estoicos y prácticos, también se les permite soñar, ilusionarse, sentir y salir de la miseria mediante otra realidad.

Otro eje temático importante en la obra garroista es el que habla de la opresión y desigualdad que viven o vivieron las otredades en México. La autora hace una crítica social en su obra, que expone estas problemáticas, las hace visibles representando las injusticias y luchas de los marginados y los oprimidos. Se analiza cómo Elena Garro hace uso del teatro como herramienta para contribuir a hacer conciencia social ante estas problemáticas.

Expone de manera generalizada el machismo imperante en la época, las mujeres de sus obras son seres que sufren, que son víctimas de un sistema opresor que les impide realizarse como individuos; Titina sufre en su matrimonio al no ser escuchada, el que su esposo la llame loca a tiempo completo por tener un modo de ver la vida que no encaja con los estatutos de las buenas costumbres, no es una mujer dócil, ni obediente y mucho menos conformista, su realidad la asfixia a tal grado que prefiere irse a buscar su felicidad aunque ello signifique abandonar a su hijo, se crea un escape con un gis rojo. Clara, por otro lado, es menos intrépida, buscó incansablemente un hombre que tuviera valores que fueran acorde con los suyos, quiso que el hombre de su vida la tomara de la mano para viajar a Nínive y salir de esa sociedad que no le permitía desarrollarse completamente. Su búsqueda fue más tradicional, quiso encajar en el molde, llevar un matrimonio con una persona como ella y nunca lo encontró. Si Clara hubiera comprendido que su felicidad era ella misma viviendo sus sueños no habría terminado de manera tan trágica, su escape fue el más cruel de todos, una mujer que no encontró salida viable más que en la muerte. Los hombres de *El Encanto, tendajón mixto*, nunca vieron más que penurias y miseria. No encuentran en su camino una sola cosa que los haga más felices; Juventino y Ramiro ya estaban acostumbrados a esa vida de carencias tanto económicas como de experiencias, ya estaban adiestrados a vivir al día y temían al cambio. Por otro lado, Anselmo, el más joven de los tres, es el único que se atrevió a vivir y salir de aquel entorno. Cuando la mujer de los cabellos negros le ofrece su mano para ver otras realidades, la toma sin pensarlo. Felipe Ramos en *El Rey mago*, comienza siendo una persona y termina como otra diferente. Él asumió como cierto su rol de género de macho mexicano, violento e impredecible, muy a su pesar. A lo largo de la obra se ve cómo

Felipe realmente cuestiona su accionar y su estadía en la cárcel por no atreverse a ser de otro modo, es tanta su alienación al sistema, que decide declinar el escape ofrecido por el niño Cándido Morales y el arrepentimiento viene muy tarde; pudo ser un Rey Mago y no creyó en el mismo. Ventura Allende cae en la trampa del malo, es atraído a ella como mosca a la miel y termina por ser esclavo de sus necesidades más urgentes, el hambre le hace olvidar sus valores cristianos y morales, desprecia a los de su condición por falsas promesas de banquete y en lugar de ser asertivo, termina como un número más entre la borregada.

El tema de la fantasía y sus juegos con la realidad y cómo estos se relacionan con los anteriores temas; la autora yuxtapone las problemáticas con las posibles soluciones como lo es el escape, mediante la representación de realidades adversas que conviven con la realidad tangible a tiempo simultáneo. Lo anterior también es parte de su estilo.

En cuanto al enfoque estilístico existen dos vertientes importantes; la primera es la intertextualidad y fusión de estilos, ya que Elena Garro enlaza las tradiciones mexicanas con la vanguardia europea, combina elementos de la tradición y el folklor con elementos de vanguardia tales como el surrealismo, el existencialismo, el teatro del absurdo, la literatura fantástica y el esperpento, teniendo como común denominador el género de la farsa que sirve de conector para ambas cosas. Las obras aquí analizadas son farsas, aunque muchas otras de su repertorio teatral no necesariamente lo sean. La siguiente vertiente está relacionada con las obras teatrales de su repertorio de teatro breve o en un acto, ya que se analiza cómo la autora utiliza esta forma de hacer teatro para transmitir su mensaje de manera concreta, lo que, además, le permite hacer mayor uso de la prosa poética, la metáfora y sobre todo el símbolo lo que ayuda a la recepción de su obra. Este doble juego entre la tradición y la vanguardia contribuyó a la evolución del teatro y la literatura en su tiempo, e inspiró a dramaturgos y dramaturgas que le siguieron.

El presente trabajo también se encontró con trabas y problemas, el costumbrismo fue uno de ellos. La obra de Elena Garro podría pasar por teatro costumbrista, sin embargo, no lo es, puesto que más allá de retratar ciertas costumbres de una región, la autora no hace un trabajo de rescate, al contrario, con base en la tradición y el folklor busca alternativas que se acerquen más a un público contemporáneo. El folklor es el medio, pero no el objetivo. Con el primero logra captar la atención de un público mexicano, mestizo, para posteriormente plagarlo de filosofías nuevas que cuestionan al mismo mexicano sobre sí mismo y su sociedad.

De igual manera hay áreas de oportunidad y preguntas que se hacen gracias a este trabajo, que merece la pena continuar. Elena Garro fue una de las pocas dramaturgas que se enfoca en los marginados, que no pretende occidentalizarlos, al contrario, busca que se les reconozca por sus características específicas especiales, que se les reconozca y trate con dignidad. Las mujeres, eje central de la mayoría de su repertorio, merecen ser estudiadas desde un enfoque de género, enlazarlas con términos contemporáneos de los cuales Garro no tuvo conocimiento, como el patriarcado, el pacto patriarcal y el feminicidio, cuestiones que ya desde antes existían, pero que hace apenas algunos años tienen un nombre.

En resumen, el presente trabajo concluye que su obra es una combinación única de elementos folklóricos y vanguardistas que le permite explorar temas sociales y políticos de manera innovadora y poética. Su contribución al teatro nacional y su capacidad para fusionar tradiciones localistas con corrientes universales la convierten en una figura relevante en la historia de la literatura y del teatro.

El presente trabajo es una investigación que tienen otros enfoques y amplía horizontes para la investigadora. El primer apartado del presente trabajo, amplía la perspectiva sobre lo que lograron las dramaturgas mexicanas en su tiempo, sobre la capacidad de resiliencia de estas mujeres advocadas a la tarea artística y literaria, lo que abre un panorama nuevo para una nueva investigación sobre como lograron exponer las problemáticas de su género en su contexto, por lo que es importante mantener tanto su nombre como su obra vigente.

En próximas investigaciones espero seguir con la importante tarea de analizar no sólo la obra de Elena Garro, también expandirme a otras dramaturgas que por culpa del sistema son poco o nada reconocidas por su trabajo, una labor ambiciosa pero de mucha importancia para el estudio de la teatrología nacional.

Bibliografía

- Adame, D., 2004. *Teatros y teatralidades en México Siglo XX*. Xalapa: Ediciones AMIT.
- Aguayo Hernández, A., 2014. Cerros que nadie puede tocar. Relatos del estado de Guerrero. *Revista de Literaturas Populares*, XIV(2), pp. 313-327.
- Alardín, C., 1987. "*Mundo cotidiano y mundo fantástico*" en *el teatro de Elena Garro*. México: Tesis de Maestría. Universidad Autónoma de México.
- Alardín, C., 2008. El amor como alucinación en Los pilares de doña Blanca. En: P. R. Lopátegui, ed. *Yo quiero que haya mundo...* México: Editorial Porrúa, pp. 190-192.
- Alatorre, C. C., 1999. *Análisis del drama*. Tercera ed. México: Escenología, A. C..
- Alcántara Mejía, J. R., 2010. *Textralidad: textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bentley, E., 1992. *La vida en el drama*. México: Editorial Paidós Mexicana S.A..
- Bermúdez, S. M., 2006. El género chico como modelo del pequeño formato. *Cuaderno del Ateneo*, Issue 21, pp. 13-16.
- Bettelheim, B., 1994. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori.
- Bioy Casares, A., 1977. Prólogo y Postdata al prólogo. En: J. L. Borges, S. Ocampo & A. Bioy Casares, eds. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Hispano Americana, S.A. (EDHASA), pp. 4-9.
- Bobadilla-Pérez, M., 2003. "La señora en su balcón", de Elena Garro diferencia-mujer y diferencia-latinoamericana. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Issue 25.
- Borges, J. L., 2017. *Libros de Cíbola*. [En línea]
Available at: <https://librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia/>
[Último acceso: 26 9 2023].
- Botton Burlá, F., 2003. *Los juegos fantásticos*. Segunda ed. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Bretón, A., 2014. Primer Manifiesto del Surrealismo. En: M. d. Micheli, ed. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 277-292.
- Callan, R., 1983. Analytical Psychology and Garro's Los pilares de doña Blanca. *Latin American Theatre Review*, pp. 31-35.
- Camus, A., 1985. *El mito de Sísifo*. Tercera ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Cano, G., 2017. El "feminismo de estado" de Amalia de Castillo Ledón durante los gobiernos de Emilio Portes Gil y Lázaro Cárdenas. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 38(149), pp. 39- 69.
- Carballo, E., 2003. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Editorial Porrúa.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A., 1969. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Titivillus.
- Cirlot, J.-E., 1992. *Diccionario de símbolos*. Novena ed. Barcelona: Editorial Labor, S.A..

- Coraspe, P., 2019. Sartre: el teatro de situaciones como actuar filosófico. *Estudios Culturales*, 12(24), pp. 93-114.
- Cortés Corral, C. G., 2002. *Repositorio Institucional de la UNAM*. [En línea]
Available at: https://repositorio.unam.mx/contenidos/analisis-estilistico-comparativo-del-fracaso-en-las-relaciones-amorosas-en-dos-obras-los-frutos-caidos-de-luisa-josef-234585?c=V3Nzq3&d=false&q=humanidades&i=9&v=1&t=search_0&as=0
[Último acceso: 26 9 2023].
- Cruz, J. L., 1990. De Poesía en voz alta. A la vanguardia Exhausta. *Casa del Tiempo. Revista de la UNAM*, Issue 473, pp. 11- 15.
- Dalí, S., 1935. El surrealismo. *Revista Hispánica Moderna*, 1(3), pp. 233-234.
- Dalton, D., 2016. *Nocturnario. Revista de creación literaria*. [En línea]
Available at: <https://nocturnario.com.mx/revista/elena-garro-indigenismo/>
[Último acceso: 2023 2 24].
- de Ita, F., 1991. Un rostro para el teatro mexicano. En: *Teatro mexicano contemporáneo*. Madrid: Centro de Documentación Teatral-Fondo de Cultura Económica.
- de la Cruz, N., 2011. *Distintas Latitudes*. [En línea]
Available at: <https://distintaslatitudes.net/archivo/poder-y-violencia-de-genero-en-la-narrativa-de-elena-garro>
[Último acceso: 2023 2 20].
- de Toro, F., 1999. ¿Teatralidad o teatralidade? Hacia una definición nocional. En: *Intersecciones: ensayos sobre teatro: Semiotica, antropología, teatrolatinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 11- 52.
- de Toro, F., 2014. *Semiotica del teatro: del texto a la puesta en escena*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas "Paso de Gato" .
- Dirección General de Materiales Educativos de la Secretaria de Educación Publica, 2020. *Lecturas Primer Año*. México: SEP.
- Dubatti, J., 2009. *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Esslin, M., 1964. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Foucault, M., 2005. *El orden del discurso*. Primera reimpresión ed. Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores.
- Franco, J., 1967. *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*. New York: Frederick A. Praeger Inc., Publishers.
- Franco, J., 2014. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. Segunda reimpresión ed. México: Fondo de Cultura Economica, Colmex.
- Fuentes, C., 1985. *La nueva novela hispanoamericana*. Sexta ed. México: Grupo Editorial Planeta.

- Galéra, M., 1998. *OpenEdicion Books*. [En línea]
Available at: <https://books.openedition.org/pupvd/24924?lang=es>
[Último acceso: 2023 Agosto 2023].
- Galéra, M.-J., 2003. Obras maestras en la encrucijada de los años 1950- 1960: el teatro breve de Elena Garro. *Letras Femeninas*, 29(1), pp. 69- 86.
- Galván, D., 1988. Las heroínas de Elena Garro. *La palabra y el Hombre*, Issue 65, pp. 145-153.
- García, M., 2008. La señora en su balcón: espacios de refugio y escape. En: P. Rosas Lopátegui, ed. *Yo quiero que haya mundo*. México: Editorial Porrúa, pp. 234-241.
- Garrido, C., 2011. "Apuntes en torno a la "Pieza" en algunas clases de teoría dramática de Luisa Josefina Hernández". En: C. Gidi & J. Bixler, edits. *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX*. México: Arte y Escena Ediciones, pp. 97- 127.
- Garro, E., 2016. *Teatro Completo/ Elena Garro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G., 2001. *Umbrales*. México: Siglo XXI editores.
- Giovine Yañez, M. A., 2018. *Enciclopedia de la literatura en México*. [En línea]
Available at: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1340>
[Último acceso: 2022 5 10].
- Glantz, M., 1994. *Las hijas de la Malinche*. [En línea]
Available at: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-hijas-de-la-malinche--0/html/>
[Último acceso: 2022 08 2023].
- Gómez Herrera, C. M., 2020. *Estud.filos*. [En línea]
Available at: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-36282020000100167#:~:text=La%20existencia%20aut%C3%A9ntica%2C%20por%20su,%2C%20C2%A7%2056%2D60.
[Último acceso: 19 9 2023].
- González Gómez-Cásseres, P., 2008. Teatro donde la Palabra teje el Tiempo: Elena Garro. En: P. Rosas Lopátegui, ed. *Yo quiero que haya mundo*. México: Editorial Porrúa, pp. 225-233.
- Hernández, J., 2018. *Confabulario*. [En línea]
Available at: https://confabulario.eluniversal.com.mx/mexico-68-teatro/?fbclid=IwAR3gkML_il7Pc_mOljRaN_eN5eMr_J7_t9k1AXiiRkdwAalxsoXV38WPIjs
[Último acceso: 2022 5 10].
- Hernández, J., 2018. *Confabulario. El Universal*. [En línea]
[Último acceso: 2022 5 10].
- Hernández, L. J., 2011. Un enfoque teórico de la farsa. En: F. Reyes Palacios & E. Negrín, edits. *Los frutos caídos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática..* México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Autónoma de México, pp. 213-219.
- Hillman, J., 2007. Anima: guía hacia el alma. En: C. Downing, ed. *Espejos del Yo*. Barcelona: Editorial Kairós, pp. 58-60.

- Holladay, K. K., 2011. *Visión histórico- política de México a través de cuatro dramaturgas mexicanas*. [En línea]
Available at: https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/979
[Último acceso: 5 7 2021].
- Humanos, C. I. d. D., 2017. *Comisión Interamericana de Derechos Humanos*. [En línea]
Available at: <http://cidh.org/MujeresIndigenas/Brochure-MujeresIndigenas.pdf>
[Último acceso: 2023 9 11].
- Internacionales, D. E. d. T. L., 2015. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. [En línea]
Available at:
<http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Teatro%20del%20absurdo.pdf>
[Último acceso: 22 9 2023].
- Jansen, D. K., 2018. *Feliz nuevo siglo de dramaturgas*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas bajo el sello "Paso de Gato".
- Jung, C., 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A..
- Kurguinian, M. S., 2010. *Hacia una teoría dramática*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- La cuarta casa, un retrato de Elena Garro*. 2002. [Película] Dirigido por José Antonio Cordero. México: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), IMCINE.
- La mulata de Córdoba*. 2020. [Película] Dirigido por David Lynn. México: Compañía Nacional de Teatro.
- Larios Solórzano, A. L., 2011. *El juego de la evasión: Aproximaciones a Andarse por las ramas, de Elena Garro*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Larios Solórzano, A. L., 2011. *RIUdeG*. [En línea]
Available at: <https://riudg.udg.mx/handle/20.500.12104/83539>
[Último acceso: 9 19 2023].
- León Vega, M., 2006. La realidad está en otra parte: el surrealismo en la obra de Elena Garro. En: L. E. G. d. Velasco, ed. *Elena Garro: recuerdo y porvenir de una escritura*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, pp. 25-41.
- Marín Calderón, N., 2016. Lo esperpentico en Divinas palabras de Valle-Inclán. *Escena: Revista de las artes*, 76(1), pp. 119-138.
- Marinetti, F. T., 1978. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, S.A..
- Mazón-Ontiveros, R., 2019. *Crítica.cl*. [En línea]
Available at: <https://critica.cl/literatura/la-obra-dramatica-la-senora-en-su-balcon-de-elena-garro-desde-la-estructura-del-viaje-del-heroe>
[Último acceso: 19 3 2023].
- Melgar, L., 2010. *Confabulario*. [En línea]
Available at: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/una-mirada-feminista/>
[Último acceso: 2023 2 9].

- Melgar, L., 2010. *Confabulario*. [En línea]
Available at: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/una-mirada-feminista/>
[Último acceso: 2023 2 9].
- Meyran, D., 1997. El teatro breve y la toma de conciencia de la mexicanidad: de Luis Quintanilla (teatro sintético) a Elena Garro (teatro poético.. *América. Cahiers du CRICCAL*, 2(18), pp. 469-474.
- Náter, M. á., 2003. "La señora en su balcón" de Elena Garro y la dramática de la introspección. *Hispanic Journal*, 24(1/2), pp. 159-171.
- Nuñez de la Fuente, S., 2014. El arquetipo de la gran madre: Una lectura junguiana de La puerta de los pajaros. *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, Issue 12, pp. 157-179.
- Olga Peña, M. & Tejerina, V., 2015. *Banco Interamericano de Desarrollo*. [En línea]
Available at: <https://blogs.iadb.org/igualdad/es/mujer-indigena-la-doble-maldicion-del-genero-y-la-piel/>
[Último acceso: 2023 9 11].
- Olgún, D., 2011. Un teatro sólido: Elena Garro. En: C. Gidi & J. Bixler, edits. *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX*. México: Arte y Escena Ediciones/ Ediciones el milagro, pp. 163- 199.
- Ortiz Bullé-Goyri, A., 2005. *Teatro y vanguardia en el México Postrevolucionario (1920-1940)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ortiz Bullé-Goyri, A., 2010. *Teatro Mexicano UAM-UNAM cursos-programas-notas-textos sobre teatro mexicano*. [En línea]
Available at: <http://ortizote.blogspot.com/2010/01/proposito-del-teatro-de-elena-garro.html>
[Último acceso: 2022 5 3].
- Partida Tayzán, A., 1993. Del monte El Encanto al Tendajón Mixto de Elena Garro. *Literatura Mexicana*, 4(2), pp. 507-521.
- Partida Tayzán, A., 2004. *Modelos de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*. México: Editorial Ítaca.
- Partida Tayzán, A., 2014. *TEATRO MEXICANO UAM- UNAM cursos- programas- notas- textos sobre teatro*. [En línea]
Available at: <http://ortizote.blogspot.com/2014/01/decadas-de-la-dramaturgia-mexicana-del.html>
[Último acceso: 5 7 2021].
- Pavis, P., 1987. *Diccionario de Teatro*. s.l.:ePub, libro digital.
- Paz, O., 2015. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O., 2020. *El laberinto de la soledad*. primera reimpresión ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peña Doria, M. O., 2011. "La dramaturgia femenina mexicana, 1900- 1940". En: C. Gidi & J. Bixler, edits. *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX*. México: Arte y Escena Ediciones, pp. 17- 57.
- Perea- Fox, S., 2006. *La jornada*. [En línea]
Available at: <https://www.jornada.com.mx/2006/01/08/sem-susana.html>
[Último acceso: 2023 Agosto 29].

- Pérez García, M. E. & Leal Larrarte, S. A., 2017. Las telenovelas como generadoras de estereotipos de género: el caso de México. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 16(31), pp. 167-185.
- Poniatowska, E., 2000. *Elena Garro*. México: Editorial Tlalaparta/ Ediciones Era.
- Ramić, J., 2013. Árboles: Teresa de la Parra, María Luisa Bombal y Elena Garro: El símbolo y su tratamiento. *Revue Romane. Langue et Litterature. International Journal of Romance Languages and Literatures*, 48(2), pp. 307-327.
- Rámirez Angarita, C. & Santos Gutiérrez, C. R., 2018. Consideraciones teórico-metodológicas del mito como vía de comprensión e integración cultural. *Praxis y saber. Revista de integración y pedagogía*, 9(20), pp. 41-74.
- Ramos, S., 1934. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Tercera ed. México: Colección Austral.
- Rivas Mercado, A., 1987. *Antonieta Rivas Mercado, Obras Completas*. México: SEP/Oasis.
- Rivera Domínguez, L. & González Zavala, T., 2008. El tendajón mixto como <puerta> al submundo. En: P. Rosas Lopátegui, ed. *Yo quiero que haya mundo*. México: Editorial Porrúa, pp. 219-224.
- Rivera, V. A., 2001. *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*. Cuarta ed. México: Escenología.
- Rodríguez Iglesias, D., 2011. Un bordado mágico: entre vida, historia y fantasía. Elena Garro y "la culpa es de los tlaxcaltecas". *Philologica Urcitana. Revista de iniciación a la investigación en Filología*., Issue 4, pp. 105-110.
- Rodríguez Monegal, E., 1976. Borges: una teoría de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, XLII(95), pp. 177-189.
- Rodríguez, A. A., 2017. Memoria y elementos de la tradición en la obra de Elena Garro. *ESPACIO I+D, Innovación más Desarrollo*, VI(15), pp. 33- 42.
- Rosas Lopátegui, P., 2008. Crónica del teatro de Elena Garro: La vida: imitando al arte.. En: P. Rosas Lopátegui, ed. *Yo quiero que haya mundo*. México: Editorial Porrúa, pp. 15- 78.
- Rosas Lopátegui, P., 2008. Una semblanza de Elena Garro. En: P. Rosas Lopátegui, ed. *Yo quiero que haya mundo*. México: Editorial Porrúa, pp. 7- 14.
- Rosas Lopátegui, P. & Toruño, R., 1991. Elena Garro. *Hispanamérica*, 20(60), pp. 55-71.
- Rubia, M. d. I. & Ramos Basurto, S., 2016. Machismo, victimización y perpretación en mujeres y hombres mexicanos. *Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*, XXII(43), pp. 37- 66.
- Sáenz Valadez, A., 2012. Metáforas del poder en la racionalidad patriarcal: prototipos de la masculinidad en Elena Garro. *GénEroos. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, Issue 12, pp. 85-112.
- Sáenz Valadez, A., 2012. Metáforas del poder en la racionalidad patriarcal: prototipos de la masculinidad en Elena Garro. *GénEroos. Revista de Investigación y divulgación Sobre Los Estudios de Género*, Issue 12, pp. 85-112.

- Sánchez, V., 2014. Andarse por las ramas, realidad poética contra realidad mortal. *Revista Improvisación*, Issue 5, pp. 14-17.
- Santos Hernández, V., 1995. *La alegoría como crítica social en Ventura Allende de Elena Garro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Santos Zas, M., s.f. *Cervantesvirtual*. [En línea]
Available at: https://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra_valle_inclan/vida_teoría/
[Último acceso: 2023 10 2].
- Sartre, J.-P., 1993. *El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenológica*. Novena ed. Buenos Aires: Editorial Lozada.
- Sartre, J.-P., 2009. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.
- Sartre, J.-P., 2009. *La Náusea*. México: Época.
- Schmidhuber, G., 2014. *cervantes virtual*. [En línea]
Available at: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/>
[Último acceso: 5 7 2021].
- Schmidhuber, G. & Garro, J., 2016. Elena Garro, dramaturga/ Ensayo celebratorio del centenario 1916-2016. En: *Teatro completo/ Elena Garro*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. XV- XLII.
- Segura Silva, B. P., 2017. Andarse por las ramas, de Elena Garro: la ascensión, al árbol y el vuelo . En: L. C. Salazar Quintana, ed. *La palabra que vino del Norte....* Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 143-158.
- Sheklin Davis, B., 1967. El teatro surrealista español. *Revista Hispánica Moderna*, 33(3), pp. 309-329.
- Tapia Arizmendi, M., 1992. Lenguaje dramático en El encanto, tendajón mixto. En: *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*. México: INBA/Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, pp. 39-47.
- Trilnick, C., s.f. *Proyecto IDIS*. [En línea]
Available at: <https://proyectoidis.org/actual-no1/>
[Último acceso: 2022 5 10].
- Unger, R., 2006. *Poesía en Voz Alta*. México: Universidad Autónoma de México/ Instituto Nacional de Bellas Artes .
- Usigli, R., 1940. Los estilos. En: *El itinerario de un autor dramático*. México: Casa de España, pp. 25-93.
- Usigli, R., 2014. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [En línea]
Available at: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccq25q6>
[Último acceso: 5 7 2021].
- Verwey, A. E., 1982. *Mito y palabra poética en Elena Garro*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Villaseñor, M., 1991. El teatro en México en la década de 1950. *Tema y variaciones de literatura: teatro*, Issue 1, pp. 7-26.

- Villegas, J., 1982. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: GIROL Books, Inc..
- von Franz, M.-L., 1995. El proceso de individuación. En: *El hombre y sus símbolos*. España: Ediciones Paidós, pp. 158-230.
- Wehr, D., 2007. Animus: el hombre interior. En: C. Downing, ed. *Espejos del yo*. Barcelona: Editorial Kairós, pp. 61-80.
- Woodyard, G., 1969. The Theatre of the Absurd in Spanish America. *Comparative Drama*, 3(3), pp. 183-192.
- Zambrano, M., 2010. *Filosofía y poesía*. Cuarta ed. México: Fondo de Cultura Económica.

