



**Universidad Autónoma de Zacatecas
“Francisco García Salinas”**

Unidad Académica de Docencia Superior

**Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas
Literatura hispanoamericana**

**Un acercamiento a la soledad en las obras dramáticas
Andarse por las ramas, La señora en su balcón y Un hogar sólido
de Elena Garro**

TESIS

**que para obtener el grado de:
Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

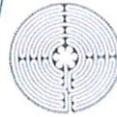
**Presenta
María de los Ángeles Valle López**

**Director de tesis
Dr. Javier Acosta Escareño**

Zacatecas, Zac., marzo de 2024



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



DRA. MA. DE LOURDES SALAS LUEVANO
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“Un acercamiento a la soledad en las obras dramáticas *Andarse por las ramas, La señora en su balcón y Un hogar sólido* de Elena Garro”** de la C. María de los Ángeles Valle López, alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE
Zacatecas, Zac., a 5 de febrero de 2024

Dr. Javier Acosta Escareño
Director(a) de tesis

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo

DRA. SAMANTA BERNAL AYALA
Responsable del Departamento de
Servicios Escolares de la UAZ
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“Un acercamiento a la soledad en las obras dramáticas *Andarse por las ramas, La señora en su balcón y Un hogar sólido de Elena Garro*”, de la C. María de los Ángeles Valle López, alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.**

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno(a), que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado correspondiente.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E
Zacatecas, Zac., a 5 de febrero de 2024
Samanta Bernal Ayala

Nombre del director(a) de tesis
Director(a) de tesis

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo

DRA. LOURDES SALAS LUÉVANO
Responsable de Programa de la Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas / UADS
Universidad Autónoma de Zacatecas
P R E S E N T E

Por medio de la presente hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado **Un acercamiento a la soledad en las obras dramáticas *Andarse por las ramas, La señora en su balcón* y *Un hogar sólido* de Elena Garro**, mismo que presento para obtener el grado de Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original cuyo contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores están debidamente identificadas con el respectivo crédito; además, los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen; cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los cinco días del mes de febrero de dos mil veinticuatro, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E

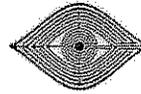
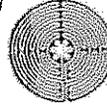


María de los Ángeles Valle López

Alumna de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



A QUIEN CORRESPONDA

La que suscribe, **Dra. María de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

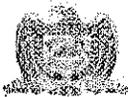
CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado *“Un acercamiento a la soledad en las obras dramáticas *Andarse por las ramas, La señora en su balcón y Un hogar sólido* de Elena Garro”* que presenta María de los Ángeles Valle López, alumno (a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los cinco días del mes de febrero de dos mil veinticuatro, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Maria de los Angeles Valle López
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Dr. Javier Acosta Escareño
Título de tesis:	"Un acercamiento a la soledad en las obras dramáticas <i>Andarse por las ramas, La señora en su balcón</i> y <i>Un hogar sólido</i> de Elena Garro"
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (<input checked="" type="checkbox"/>) No (<input type="checkbox"/>)
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	(<input type="checkbox"/>)
Comunicación y Praxis	(<input type="checkbox"/>)
Literatura Hispanoamericana	(<input checked="" type="checkbox"/>)
Filosofía e Historia de las Ideas	(<input type="checkbox"/>)
Políticas Educativas	(<input type="checkbox"/>)
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (<input checked="" type="checkbox"/>) No (<input type="checkbox"/>)
Nombre del CA: UAZ-CA-150 "Comunicación, cultura y procesos educativos"	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa Si (<input checked="" type="checkbox"/>) No (<input type="checkbox"/>)	

Zacatecas, Zac. a 5 de febrero de 2024

Nombre del Director(a) de tesis
Director(a) de Tesis

Nombre del Responsable
Responsable del Programa

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Agradecimientos

Agradezco al CONACYT el apoyo económico que me proporcionó para llevar a cabo esta investigación. Del mismo modo, agradezco a las siguientes personas, cuyo acompañamiento fue de suma importancia para la realización de la tesis.

Dr. Javier Acosta Escareño, mi director de tesis, quien me apoyó con su asesoría, orientación, observaciones y útiles comentarios en el transcurso de esta investigación.

Dra. Flor de Nazareth Rodríguez, por su lectura, comentarios, observaciones y sugerencias para el mejoramiento de cada uno de los capítulos de este trabajo.

Dr. Guillermo Schmidhuber de la Mora, de la Universidad de Guadalajara, por su generosidad y cortesía al recibirme en su casa y proporcionarme material bibliográfico vital para esta investigación, así como también por sus charlas, comentarios y observaciones.

Dra. Patricia Rosas Lopátegui, de la Universidad de Nuevo México, por su amabilidad y el diálogo incesante que establecimos de manera virtual, así como por sus observaciones y recomendaciones para la mejora de mi investigación.

ÍNDICE

Resumen	11
Abstract.....	11
Introducción.....	13
Capítulo I Elena Garro y el teatro mexicano del siglo XX.....	25
1.1 Antecedentes del teatro mexicano durante la primera mitad del siglo XX...	25
1.2 Poesía en Voz Alta.....	34
1.3 Dramaturgia femenina en la primera mitad del siglo XX.....	37
1.4 Influencias europeas en el teatro de Elena Garro.....	41
1.5 Elena Garro, periodista antes que dramaturga.....	45
Capítulo II Soledad e imaginación: una conquista hacia la libertad en la obra dramática <i>Andarse por las ramas</i>.....	48
2.1 La dialéctica de la soledad en Octavio Paz.....	49
2.2 Descripción de la obra <i>Andarse por las ramas</i>	51
2.3 Evasión e imaginación: una conquista hacia la libertad.....	54
2.4 Infancia e imaginación: otra conquista hacia la libertad.....	60
Capítulo III El balcón, un presidio para la libertad.....	63
3.1 Paisajes de Clara. Descripción de la obra <i>La señora en su balcón</i>	63
3.2 Una soledad existencial.....	69
3.3 Fragmentos del tiempo: instantes de soledad.....	74
3.4 El porvenir de los recuerdos: una memoria episódica.....	76
3.5 Nínive: nostalgia del paraíso.....	79
Capítulo IV Una cripta donde se alcanza la vida más que la muerte.....	83
4.1 Descripción de la obra <i>Un hogar sólido</i>	83
4.2 La casa: un refugio íntimo.....	88
4.3 La cripta: una casa de ensueño, un hogar sólido.....	90
4.4 Una soledad sólida.....	94
4.5 La muerte es ser todas las cosas.....	97
Titina, Clara y Lidia: un apéndice sobre la imaginación creadora de Elena Garro.....	101
Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	113

Resumen

El propósito de esta investigación tiene como finalidad analizar las obras teatrales *Andarse por las ramas*, *La señora en su balcón* y *Un hogar sólido*, de Elena Garro, piezas cuya primera puesta en escena fue en julio de 1957 y publicadas posteriormente en 1958. Estas obras comparten varios aspectos en común: las tres son obras en un acto, se distinguen por la brevedad y cada una de ellas se desarrolla en una sola escena; el lenguaje poético rompe con la normalidad de las cosas para hacernos llegar a su esencia; abunda la magia y lo fantástico en los diálogos y acontecimientos. El tema que se analiza en esta tesis es la soledad existencial. Las protagonistas presentan una constante de insatisfacción y frustración por alcanzar siempre un futuro mejor, lo cual las lleva a sentirse siempre en soledad. Este trabajo pretende demostrar cómo sólo a través de la imaginación y más allá de la muerte, las protagonistas logran salvarse de una soledad doliente, derivada principalmente de la opresión conyugal. Elena Garro concede a las protagonistas una capacidad de actuar por voluntad propia y por lo tanto, les otorga la libertad interior, una de las más grandes aspiraciones de la dramaturga mexicana.

Palabras clave: soledad, imaginación, esperanza, libertad y muerte.

Abstract

The purpose of this research is to analyze the plays *Andarse por las ramas*, *La señora en su balcón* and *Un hogar sólido*, by Elena Garro, pieces which first staging was in July 1957 and later published in 1958. These works share several aspects in common: all three are works in one act, distinguished by brevity, and each of them unfolds in a single scene; poetic language breaks with the normality of things to make us reach their essence; the magic and the fantastic abound in the dialogues and events. The topic analyzed in this thesis is existential loneliness. The protagonists present a constant dissatisfaction and frustration to always achieve a better future, which leads them to always feel alone. This work aims to demonstrate how only through imagination and beyond death do the protagonists manage to save themselves from a painful loneliness derived mainly from conjugal oppression. Elena Garro grants the protagonists an ability to act of their own free will and therefore grants them inner freedom, one of the greatest aspirations of the Mexican playwright.

Keywords: loneliness, imagination, hope, freedom and death.

“... la imaginación es el poder del hombre
para proyectar la verdad y salir de este
mundo de sombras y de actos incompletos.”

Felipe Ángeles

Elena Garro

INTRODUCCIÓN

Dos motivos me llevaron a elegir la dramaturgia de Elena Garro: el desafío a lo convencional y ordinario y el asombro de la infancia. Garro altera el orden de casi todas las cosas de la vida, irrumpe deliberadamente la lógica del tiempo y siempre de la mano de la poesía nos lleva al hábitat de nuestra infancia. Llegué a ella con *Los recuerdos del porvenir* y más tarde con *La semana de colores*, dos obras que, ya por su título, nos invitan a desafiar la imaginación, la memoria, el tiempo, la docilidad del alma; pero fue con su dramaturgia, particularmente sus primeras piezas teatrales, que se me abrieron las puertas del espíritu para emprender una conquista hacia la libertad. Esto me parece Elena Garro, una escritora que intercede con bistori poético a desentrañar la compleja libertad humana, como lo hacen, desde luego, todas y todos los grandes escritores.

El propósito de esta investigación tiene como finalidad analizar tres piezas teatrales de Elena Garro. La dramaturga, novelista, cuentista, guionista, poeta y periodista mexicana (1916-1998) imprimió en su obra teatral, al igual que en sus novelas, poesías y cuentos, una extraordinaria calidad literaria; no obstante, su legado dramático ha sido menos atendido tanto por lectores como por críticos. Las obras objeto de análisis son *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas* y *La señora en su balcón*. La primera de estas piezas se publicó por primera vez en la revista *Mañana* en 1958 y posteriormente, en el mismo año, fueron publicadas las tres obras por la Universidad Veracruzana y puestas en escena con anterioridad en julio de 1957. Estas obras comparten varios aspectos en común: las tres son obras en un acto, se distinguen por la brevedad y cada una de ellas se desarrolla en una sola escena; el lenguaje poético rompe con la normalidad de las cosas para hacernos llegar a su esencia; abunda lo mágico y lo fantástico en los diálogos y acontecimientos y suceden situaciones extraordinarias como si fuesen completamente ordinarias.

El tema a analizar en la presente investigación es la soledad. Esta es una característica particular de las tres piezas teatrales, ya que en sus protagonistas hay una constante de insatisfacción y una aspiración a un futuro mejor, lo cual las

lleva a sentirse siempre en soledad. Estos personajes femeninos sufren la imposibilidad de coincidir con el mundo ordinario, cuya lógica de vida no les satisface y les obstaculiza sus aspiraciones primordialmente hacia la búsqueda del amor propio y el amor a los demás. Las mujeres se confrontan con situaciones adversas en la vida; pero será mediante la imaginación y la fantasía que lograrán sobrevivir a ellas y de esta manera podrán emprender un viaje al interior de sí mismas y regresar nuevamente al “paraíso perdido”.

En la obra *Andarse por las ramas*, Titina, la protagonista, desea huir de su vida monótona y del yugo matrimonial que la asfixia, así que, para escapar de ello, dibuja una puerta en el muro de su casa, la abre y se va. En *Un hogar sólido*, la autora presenta una cripta familiar cuyos muertos, quienes cobran vida, sólo esperan el Juicio Final para alcanzar aquello que en vida amaron y nunca más lograron; sólo en la muerte y a través de ella pueden ser lo que no fueron. *La señora en su balcón* presenta a Clara, una mujer de 50 años, quien ve pasar desde su balcón a las Claras que antes fue; conversa con Clarita de ocho años, con Clara de veinte y la de cuarenta. A ellas les cuestiona por qué la han dejado sola, por qué abandonaron el mundo de las ilusiones y sólo le dejaron la ilusión del suicidio. A estos personajes femeninos la certeza de que existen otras realidades —como la muerte— les conforta y les salva.

Elena Garro presenta estas historias —que no son más que la confrontación sórdida y cruel de los personajes frente a su vida y el mundo— a través de un lenguaje profundamente poético. Los sucesos acontecen entre atmósferas surrealistas y oníricas. La palabra poética y el elemento fantástico hacen posible que sucedan cosas inauditas como si fueran completamente reales y de este tratamiento del lenguaje sólo es posible la profundidad de los hechos, lo que verdaderamente sucede; a través del elemento imaginario y lo sublime se logra comprender la crueldad y sordidez de los acontecimientos, así como la complejidad interna y existencial de sus personajes.

Así mismo, en los tres escenarios garreanos aparece la ruptura del tiempo y el espacio convencionales puesto que la autora nos remite a un estado de infancia ilusorio transgrediendo la lógica del tiempo y el espacio. Estos aspectos

son características que comparten en general la mayoría de sus obras teatrales, así como algunos de sus cuentos incluidos en el libro *La semana de colores* (1964) y, por supuesto, su novela emblemática, *Los recuerdos del porvenir* (1963).

La perspectiva de análisis respecto al concepto de soledad se realizará desde la tendencia existencialista, cuyo postulado refiere a la condición ontológica del hombre en soledad, del ser humano que llega “solo” al mundo y como tal se hace responsable de su propia libertad. Otra perspectiva para el análisis de las obras en relación a este concepto es cómo es que la soledad representa una condición de vida en permanente contradicción de la separación física con los “otros” y una constante necesidad de estrechar lazos afectivos. La pertinencia y originalidad de este proyecto de investigación radica en el hecho de que el tema de la soledad en las obras teatrales de Garro no ha sido abordado en otros trabajos de investigación, siendo éste un tema transversal en gran parte de su producción literaria, particularmente en la dramaturgia. Los personajes garreanos sufren un sino inexorable de soledad, cuya salvación la encuentran mediante la imaginación, o bien, sólo a través de la muerte; en este sentido, las protagonistas adquieren un alcance universal puesto que la soledad es inherente a la condición humana.

Otro motivo por el cual elegí investigar sobre el teatro de Garro se debe a que su dramaturgia, así como gran parte de su producción literaria —novela, cuento y poesía— permaneció silenciada más de veinte años debido a los escándalos que se propiciaron en torno a la escritora con relación al movimiento estudiantil del 68 en México.¹ Sin embargo, su obra, de indiscutible calidad literaria y alcances universales, merece un mayor reconocimiento, así como una extensa difusión y promoción, y esta investigación pretende contribuir en ello.

Elena Garro debutó como dramaturga en el año de 1957 con una trilogía de obras teatrales: *Andarse por las ramas*, *Los pilares de doña Blanca* y *Un hogar sólido*, mismas que se llevaron a escena a través del Grupo de Poesía en

¹ Elena Garro sufrió el exilio más de veinte años debido a las acusaciones que hizo a los intelectuales de la época como responsables de los acontecimientos en el Movimiento Estudiantil de 1968.

Voz Alta, una agrupación de artistas e intelectuales de la época que surgió en sus inicios en la Universidad Nacional Autónoma de México. El éxito de estas piezas se debió, precisamente, porque la autora rompió con los convencionalismos con los que se venía trabajando el teatro mexicano, un ejemplo de ello es que son obras en un acto con una sola escena, así como el predominio de un lenguaje poético y la inserción del espacio mágico y atemporal son una constante. Estas innovaciones dramáticas de la escritora se deben principalmente a las influencias literarias con las que se nutrió desde niña, así por ejemplo la literatura fantástica en los cuentos de Hans Cristian Andersen y más tarde el Teatro Español del Siglo de Oro y principalmente los románticos alemanes, además de una vasta y riquísima vida cultural e intelectual que la rodeó toda su vida.

Diecinueve obras componen su dramaturgia, catorce en un acto y cinco en tres. Las obras en un acto son las siguientes: *Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca*, *Un hogar sólido*, *El rey mago*, *Ventura Allende*, *El encanto*, *Tendajón mixto*; *La señora en su balcón*, *Los perros*, *La mudanza*, *El rastro*, *Benítez Fernández*, *El árbol*, *Cono de tinieblas* y *Medea*. Las obras en tres actos son: *Felipe Ángeles*, *La dama boba*, *Parada San Ángel*, *Sócrates* y *los gatos* y *Cono de tinieblas*.² Cabe señalar que la obra *Felipe Ángeles* es la única pieza con línea histórica donde Elena Garro le hace un homenaje y una justicia histórica al estratega revolucionario que fue fusilado en la ciudad de Chihuahua; así también, *Sócrates* y *los gatos* es la obra que da testimonio de su involucramiento, según la versión de la escritora, en los acontecimientos del movimiento estudiantil del 68.

De acuerdo al estudio introductorio que hace Patricia Rosas Lopátegui en el tomo II de las *Obras reunidas de Elena Garro* por el FCE (2006), es escaso el estudio y crítica de su obra teatral, salvo las obras *Los perros* y *El árbol*, dos

² En el libro *Elena Garro sin censura* Obra inédita, publicado en diciembre de 2023, Patricia Rosas Lopátegui, su editora, saca a la luz tres obras de teatro de Garro: “Cono de tinieblas” que tiene dos versiones, en un acto y en tres, y “Medea” en un acto. Anteriormente se conocían sólo dieciséis: doce en un acto y cuatro en tres. La editora señala que la dramaturga dejó inconclusas cuatro piezas teatrales más y que fueron escritas entre los años 1980 y 1990, estas son: *Parada empresa*, *La invitación de M.M.* (versión 1), *La invitación de M.M.* (versión 2) y, *¡Qué retemalo es... Fidel!* PP. 480-500.

piezas que se han llevado a escena con mayor frecuencia y han sido objeto de estudio más que algunas otras, incluso de la última existe una versión cuentística que se incluye en el libro *La semana de colores*.

Con respecto al estado de la cuestión de la dramaturgia garreana se encuentra el libro *Cátedra de damas. Sor Juana y Elena Garro*. Ensayos de Guillermo Schmidhuber de la Mora. Universidad de Guadalajara, 2003. El libro está dividido en dos partes, una que dedica a la figura de Sor Juana Inés de la Cruz y sus textos dramáticos. La segunda al teatro de Elena Garro. En ésta segunda parte el autor señala grandes paralelismos entre la obra teatral de la dramaturga mexicana y la obra de Rodolfo Usigli; señala que ambos escritores se apartan de una simple repetición realista tradicional como se venía dando anteriormente en el teatro y pasan a indagar las razones psicológicas y sociológicas de la identidad del mexicano como sucede en las obras *El gesticulador* y *Felipe Ángeles*. Además, el autor hace también un recuento somero del teatro clásico griego para demostrar cómo Elena Garro abreva de esas fuentes e incorpora en su producción teatral el concepto de la tragedia y el dolor humano de la misma manera como los griegos la comprendían.

El libro *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, coordinado por Patricia Rosas Lopátegui (editorial Porrúa, 2008), es un bello homenaje a Elena Garro y su obra dramática. Contiene casi todo lo que se había escrito sobre su teatro antes del 2008. En él se incluyen testimonios, críticas, ensayos y entrevistas. Destacan los textos que escribieron intelectuales y críticos como Salvador Novo, Wilberto Cantón, Juan García Ponce, Margarita Michelena, María Luisa Mendoza y Estela Leñero. Estos primeros críticos de la dramaturgia de Elena Garro abordan someramente el carácter sintético y onírico, la magia y la fantasía, el humor negro y la poesía en sus obras, aunque ninguno de ellos hace referencia de la gran influencia que tuvo la escritora del teatro español del Siglo de Oro y del teatro griego, lecturas que dejaron una marcada huella en el tono trágico de casi todas sus obras. Otro libro que se destaca es *Elena Garro: un oxímoron transfigurado en mujer*, de Olga Martha Peña Doria y Guillermo Schmidhuber de la Mora (Editorial Dunken, 2015). Algunos de los

ensayos que contiene el libro son “La dramaturgia femenina y Elena Garro”, “Instalación de Elena Garro como personaje teatral” y “En busca de un personaje teatral para Elena Garro”, entre otros.

Las tesis de posgrado que se encontraron en la red son las siguientes: *Mundo cotidiano y mundo fantástico en el teatro de Elena Garro* de Carmen Alardín, tesis de maestría, Filosofía y Letras de la UNAM, 1987. La investigación de Alardín se compone de dos partes básicamente: un breve repaso del teatro de posguerra en Europa y México, así como un análisis impresionista de las obras de teatro de la dramaturga. En la primera, hace un recuento de los grandes escritores y dramaturgos de posguerra en Europa cuyo legado literario dejó una influencia decisiva en la obra dramática de Garro. En la segunda hace un análisis somero e impresionista de las obras *La señora en su balcón*, *El rey mago*, *Aventura Allende*, *El encanto*, *tendajón mixto*; *Andarse por las ramas*, *El árbol*, *Los perros*, *Un hogar sólido*, *El rastro*, *Benito Fernández* y *Felipe Ángeles*. El análisis de estas obras prescinde de una herramienta metodológica y se asemeja más a lo que Alfredo Rosas llama “crítica tradicional”; la autora ejerce el ensayo libre, da forma a su impresión literaria, desarrolla sus ideas y valora la obra en cuestión.³ *La narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro* de Raul Calderón Bird, Tesis de doctorado, Filosofía y Letras UNAM, 2002. El autor trata de demostrar que el teatro y la narrativa de Garro antes de 1968 se inscriben en el ámbito de lo fantástico más que en el de Realismo Mágico porque éstas tienen que ver con cosas sobrenaturales o irreales. La defensa de esta tesis la sostiene básicamente con los textos *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov (1970), *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica* de Ana María Barrenechea (...). Así mismo, dedica un apartado amplio al estudio de lo fantástico como transgresión al orden real.

Transposición de lo teórico a la práctica escénica (Proceso basado en *El árbol* de Elena Garro) de Liliana Rosas Palacios, Licenciatura en literatura dramática y teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2003. Este

³ Rosas Martínez Alfredo, “Cuadrivio, de Octavio Paz: la crítica literaria “tradicional” o “parcial” que ejercen los poetas”, *Revista de literatura*, Año 3, No. 6, diciembre, 2014, Perú, pp. 22-27.

trabajo de licenciatura se basa en el análisis del texto dramático *El árbol* y tiene como objetivo demostrar el desarrollo de construcción de los personajes Luisa y Martha, así como el proceso de transposición de la obra dramaturgica al espacio escénico. *Paralelismos en la dramaturgia y narrativa de Elena Garro* de Ma. Elena Olvera Domínguez, tesis de doctorado de Filosofía y Letras de la UNAM. 2004. La tesis que la autora plantea en esta investigación es que existen paralelismos temáticos y estilísticos entre la obra dramática y la narrativa de Garro. Para demostrar estos puntos en común no aborda una metodología ni teoría literaria específica, sino, como lo señala en la introducción, realiza un análisis estilístico y temático basado principalmente en los postulados teóricos de Helena Beristain y Patrice Pavis. Llama la atención que no existe una delimitación del objeto de investigación de la autora, ya que abarca toda la obra literaria de Elena Garro, desde sus primeras producciones dramaturgicas hasta las últimas, incluyendo cuentos y novelas. *El teatro mexicano y el drama de la mujer en Elena Garro*, de Mi Gang Chung, tesis de doctorado de la Universidad Complutense de Madrid (2007), es un trabajo de investigación que se encontró en el repositorio institucional de la UNAM; sin embargo, no fue posible consultar la tesis completa, sino solamente un breve resumen de la misma donde se señala que en este trabajo se abordan algunas de las características de la literatura escrita por mujeres, así como su relación con Sor Juana Inés de la Cruz. La originalidad de la investigación se centra, según la síntesis, en el estudio de las figuras femeninas y la relación de Garro con la simbología y los mitos aztecas.

Los artículos y ensayos que se encontraron igualmente en la red son los siguientes: *Dramaturgas mexicanas del siglo XX* de Estela Leñero Franco. La Jornada Semanal. (2000). La autora hace un recuento de las dramaturgas presentes en México desde principios de siglo veinte hasta el nuevo milenio. Durante los años veinte las dramaturgas no se preocuparon por los temas de la Revolución Mexicana en cambio sí abordaron temas como la familia, el honor y el matrimonio. En la segunda mitad del siglo XX el teatro mexicano toma nuevos aires e irrumpe con propuestas novedosas como las de Elena Garro, Luisa

Josefina Hernández y Maruxa Vilalta. *El realismo mágico en la obra teatral de Elena Garro* de Alba Bouzas Viña, Escuela de Filología, Universidad de Salamanca, 2003. La autora hace mención de cómo la dramaturga se sirve del Realismo Mágico para desentrañar los motivos existenciales por los que atraviesan los personajes de modo que alcanzan así una proyección universal. Hace mención de la presencia de lo irracional así como de la magia que irrumpe en un ambiente cotidiano y nimio. *Elena Garro, autora clave de la literatura hispanoamericana* de Alejandro Ortiz Bulle Goyri, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. El autor ofrece un panorama general de la obra dramática de Elena Garro. Señala que la dramaturgia de la escritora no siempre da respuestas sino que de sus líneas emerge una interrogante que busca la comprensión a las complejidades y contradicciones del ser humano. *El teatro de Elena Garro: La vida en la obra*. Artículo de Yvonn Márquez, docente e investigadora de la Universidad de las Américas, 2008. La autora hace un repaso de la vida y obra de Elena Garro poniendo mayor énfasis en la producción dramática de la escritora mexicana. Los años cincuenta representaron un cambio en la dramaturgia que se hacía en la primera mitad del siglo XX, señala que con Rodolfo Usigli se concibió una dramaturgia sólida y lo consideró el forjador del teatro mexicano.

El teatro breve y la toma de conciencia de la mexicanidad: de Luis Quintanilla (Teatro sintético) a Elena Garro (Teatro poético). *Revista América*, 1997. El autor hace un recuento de las propuestas teatrales más representativas en México a partir de los años 20" hasta el teatro de Elena Garro, años 50". Apunta que con los movimientos de vanguardia —como el estridentismo— surgió un movimiento mexicano de vanguardia que se caracterizó por ser multidisciplinario, nació así una poderosa identidad literaria americana y mexicana frente a los modelos europeos. La originalidad de dichos movimientos estriba en que se adoptan actitudes específicamente mexicanas como la adopción de postulados revolucionarios nacidos de la Revolución Mexicana; así también la renovación del teatro por un teatro sintético a través de un lenguaje poético. *La magia innovadora en la obra de Elena Garro*, de Patricia Rosas

Lopátegui. Revista *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008. Además de hacer un repaso exhaustivo de la obra narrativa de la dramaturga mexicana, la autora enfatiza algunas características que definen su dramaturgia, como el pensamiento mágico y milenario de la cosmovisión indígena así como la expresión poética y su lenguaje simbólico que se haya presente en toda su producción dramática. *Benito Fernández: una mirada crítica sobre la historia* de Gerardo Bustamante Bermúdez. *Revista Valenciana*, 2017. *Benito Fernández* es una obra escrita en 1957 y hace alusión al escritor Fernando Benítez, considerado por la escritora como un personaje arrogante del periodismo cultural en México. El autor de este artículo se centra en el análisis simbólico de las “cabezas humanas en venta”, personajes primarios de la obra, y las considera entes ideológicos que poseen una visión y crítica particular sobre el México que nace con la Revolución Mexicana. Bustamante señala que esta obra, más que ninguna otra, es un “contradiscurso” a la oficialidad, a la mitificación de hechos y héroes nacionales.

Las obras *Andarse por las ramas*, *Un hogar sólido* y *La señora en su balcón*, comparten varios elementos en común. Sin embargo, hay un aspecto en particular que aquí se analiza como principal objeto de estudio: la soledad. En las tres obras garreanas la soledad representa el destino ineludible de los personajes que habitan esos escenarios y sólo mediante el poder de la imaginación les es posible escapar. Esta investigación pretende demostrar cómo es que la soledad de las protagonistas, la misma que se manifiesta a través del lenguaje poético, es un estado inherente a su condición humana y sólo mediante la imaginación y más allá de la muerte logran arribar al origen de su ser, a lo verdaderamente real. Cabe preguntarse entonces: ¿cuáles son los factores que determinan el sentido de la soledad en las obras *Andarse por las ramas*, *Un hogar sólido* y *La señora en su balcón* y cómo es que las protagonistas logran sobrevivir a ella? Así mismo, el objetivo general responde a lo siguiente: demostrar cómo la soledad de las protagonistas representa su destino ineludible del cual les es imposible escapar, sólo a través de la imaginación y la muerte logran asirse a un mundo esperanzador y digno de ser vivido.

De acuerdo al planteamiento del problema y la hipótesis que se establecen en esta investigación cuyas variables identificadas son la soledad, la muerte, la imaginación y la esperanza, el marco teórico está determinado por la bibliografía correspondiente a su análisis. El estudio se realizará, como se dijo antes, desde la tendencia existencialista sartreana, doctrina que refiere a la soledad como una condición ontológica del ser humano que llega “solo” al mundo y, como tal, se hace responsable de su propia libertad. Uno de los primeros textos que apoyan el análisis de dicho tema es la conferencia *El existencialismo es un humanismo* de Jean Paul Sartre. Los personajes femeninos de las obras *Andarse por las ramas*, *Un hogar sólido* y *La señora en su balcón* de Elena Garro son mujeres que sufren una soledad existencial edificada por la angustia, la incompreensión, el desamor, el vacío, la frustración, el abandono del otro o los otros; son seres que viven fuera de sí mismos y sufren una soledad existencial que reclama un sentido de la vida.

El laberinto de la soledad, de Octavio Paz, particularmente el apéndice *Dialéctica de la soledad*, señala que los individuos, al nacer, somos arrojados a un mundo hostil, a una eterna *soledad* terrenal; por lo tanto, vivir en la tierra es “vivir fuera del centro del mundo”. Las tres piezas teatrales de Garro contienen simbólicamente esta premisa, pues sus protagonistas sufren de soledad debido a la separación y ruptura del paraíso al que alguna vez pertenecieron antes de nacer. La soledad deviene de la nostalgia de un ámbito del que fueron arrancados. Otro texto que se toma como referencia al estudio del concepto de soledad es *La intuición del instante* de Gastón Bachelard, el autor señala que la realidad del tiempo se define por el instante y en ese instante el hombre está desprovisto de un pasado y un futuro quedando así en una absoluta soledad, todo lo anterior a él y todo porvenir son espacios vacíos. La configuración de la soledad en las tres piezas garreanas se determina pues a partir de la teoría del existencialismo y la teoría de Gastón Bachelard particularmente ya que es en el instante de su soledad que se interpela al individuo a una toma de conciencia del ser y del mundo. Un texto más que ofrece un válido apoyo para la investigación es *La poética del espacio* del mismo Gastón Bachelard, sus aportaciones se

tomarán del apartado *La casa, del sótano al desván*, puesto que la casa representa ese primer universo, el refugio íntimo, el espacio vital de arraigo donde se gestan las ilusiones y la esperanza; un texto más es *La muerte: un amanecer* de Elisabeth Kübler-Ross ,cuya premisa dice que la muerte es un pasaje hacia otra forma de vida y que la experiencia de la muerte es casi idéntica a la del nacimiento, puesto que se trata del inicio de otro nacimiento; estos dos últimos textos se trabajaron particularmente en la pieza *Un hogar sólido*.

La tesis está dividida en cuatro capítulos. El primero de ellos aborda los antecedentes del teatro mexicano en la primera mitad del siglo XX. Las principales aportaciones dramáticas de autores como Rodolfo Usigli, considerado como el padre del teatro nacional mexicano y quien fuera uno de los grandes maestros para la dramaturgia que aquí nos ocupa. Así mismo, se abordan los aspectos generales que conforman el teatro garreano, haciendo énfasis en el denominador común que las caracteriza como el sino trágico de sus personajes, cuyas vidas se desarrollan en ambientes mayormente rurales. Se destacan también los aspectos innovadores del teatro de Elena Garro como la abrupta irrupción del teatro costumbrista y realista que le precede, haciéndolo aún más realista con la impresión del realismo mágico, el lenguaje poético y la ruptura del tiempo y espacio convencionales. Así también, se muestra un breve repaso de la dramaturgia femenina en México de la primera mitad del siglo XX, y por último, se destacan las influencias europeas que contiene su obra pero, sobre todo, la originalidad que la distingue de ellas.

En el segundo capítulo se abordan las principales ideas que el poeta mexicano Octavio Paz desarrolla en su ensayo *Dialéctica de la soledad*, apéndice incluido en el libro *El laberinto de la soledad*; así también se hace una descripción general de la obra *Andarse por la ramas*. El objetivo de este capítulo es establecer un diálogo a partir de la obra dramática de la dramaturga poblana y las afirmaciones que el escritor mexicano hace en torno a la soledad. De esta manera se pretende demostrar cómo es que la protagonista logra salvarse de una soledad derivada de la opresión conyugal cuya libertad física y espiritual

alcanza mediante el poder de la fantasía e imaginación, una imaginación que hace posible su mundo mágico, real y verdadero.

En el tercer capítulo se hace una descripción de la obra *La señora en su balcón* y en seguida se procede al análisis e interpretación de la misma, tomando como base teórica los principios del existencialismo sartreano a partir del texto *El existencialismo es un humanismo*; así también, se recogen los postulados de Bachelard con relación al instante como soledad, a fin de demostrar que la soledad de Clara, la protagonista, se le representa en un instante previo a la muerte como una toma de conciencia de toda su vida pasada y su actual realidad. Por otro lado se analiza el elemento de la memoria a partir del texto *Memoria y olvido* de Paul Ricoeur cuya interpretación consiste en que la identidad de la protagonista se funda en una suma de evocaciones y recuerdos del pasado y un futuro que nunca alcanzó.

El cuarto capítulo tiene como finalidad describir, analizar e interpretar la obra *Un hogar sólido*, destacando el elemento del espacio, así como las categorías de la muerte, la soledad, la nostalgia y los recuerdos. El análisis y la interpretación de esta pieza estarán sostenidos teóricamente por algunos principios del libro *La poética del espacio* del filósofo Gastón Bachelard, el apéndice *La dialéctica de la soledad* incluido en el libro *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *La muerte: un amanecer* de Elisabeth Kübler-Ross. Al término de los cuatro capítulos incluyo un apéndice titulado "Titina, Clara y Lidia: un apéndice sobre la imaginación creadora de Elena Garro", cuyas aseveraciones se sostienen teóricamente con algunas premisas del libro *La poética de la ensoñación* de Gastón Bachelard, particularmente su apartado *Imaginación creadora en la infancia: un principio de ensoñación*.

Por último, cabe señalar que esta investigación, de acuerdo a sus propósitos, no abordará, en ninguna de las obras aquí estudiadas, un análisis de la composición dramática, es decir, la forma en que la obra está organizada estructuralmente tanto en organización de las acciones como en el discurso teatral de los personajes.

CAPÍTULO I

Elena Garro y el teatro mexicano del siglo XX

1.1 Antecedentes del teatro mexicano durante la primera mitad del siglo XX

*¿Cuándo nació el teatro? Nació cuando el
hombre primitivo descubrió el drama cósmico
del día y la noche, y el de la sequía y la fertilidad.
Y sufrió el conflicto entre la vida y la muerte,
entre la felicidad y el llanto.*

Guillermo Schmidhuber de la Mora

El presente capítulo tiene como propósito mostrar los antecedentes del teatro mexicano en la primera mitad del siglo XX, así como las principales aportaciones del dramaturgo Rodolfo Usigli, considerado el padre del teatro nacional mexicano y quien fuera uno de los maestros de la dramaturgia que aquí nos ocupa. Así también se hace un repaso general de la dramaturgia femenina de la primera mitad del siglo XX. Lo anterior se abordará con la finalidad de tener presentes los aspectos que caracterizaron al teatro mexicano antes de la llegada de Garro puesto que su dramaturgia irrumpe intempestivamente con lo que se venía produciendo. Elena Garro llega con la abrupta irrupción del teatro costumbrista y realista que le precede, haciéndolo aún más realista con la impresión del realismo mágico, el lenguaje poético y la ruptura del tiempo y espacio convencionales.

La historia del teatro mexicano en la primera mitad del siglo XX tiene su precedente en dos agrupaciones: La Comedia Mexicana y El Grupo de los Siete.⁴ La primera se fundó a mediados de los años veinte y se distinguió por ser tradicional y continuadora del teatro español permaneciendo durante dieciséis años con nueve temporadas.⁵ La segunda surgió en la misma década y se

⁴ El Grupo de los Siete Autores estuvo integrada en sus inicios por los dramaturgos Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Gamboa, Carlos Lozano García, Lázaro Lozano García, Francisco Monterde G, Carlos Noriega Hope y Ricardo Parada León.

⁵ Primera temporada julio y agosto de 1922. Novena temporada agosto de 1938.

caracterizó por presentar un teatro más de vanguardia: ambas agrupaciones caminaban paralelamente hacia la degustación teatral del público mexicano.

Dos de las dramaturgas de mayor importancia, pertenecientes a La Comedia Mexicana fueron Catalina D'Erzell (1897) con las obras *¡Esos hombres!* (1923), *Cumbres de nieve* (1923) *La razón de la culpa* (1928), y Amalia Castillo de Ledón (1898) con *Cuando las hojas caen* (1933). Esta última fue de las obras más aplaudidas en la época sobre todo por el gremio femenino ya que su temática hablaba en torno al divorcio, la unión libre, la maternidad y exaltaba aquella realidad social vivida por mujeres de la clase media. Existe un sin número de piezas teatrales que presentan una perspectiva de la institución familiar y que son un precedente temático en la obra de Elena Garro. El Grupo de los Siete tuvo mayor representatividad con las obras *¡Al fin mujer!*, *Estudiantina* y *Hombre o demonio* (1926) de los hermanos Lozano García así como *La agonía* (1926) de Parada León, obras que plantean situaciones familiares como el adulterio y el triunfo matrimonial. Estas piezas se distinguieron por el influjo del teatro español de la época y son pertenecientes a la estética realista ya que presentan un reflejo fiel de situaciones que viven en su mayoría la sociedad.

Antes del siglo XX el teatro mexicano ya mantenía correspondencia con el teatro español y esta influencia peninsular fue duradera hasta que ayudó paulatinamente a configurar un teatro mexicano con rasgos de originalidad no sólo por aspectos temáticos, geográficos e ideológicos, sino dramaturgicos. Sin embargo, a diferencia de la poesía y la novela mexicanas que asumieron y experimentaron independencia con el Modernismo, el teatro siguió sujeto al influjo español. (Schmidhuber, 2005, p. 18).

El grupo teatral La comedia Mexicana fue el máximo representante en la década de los años veinte debido a que la mayor parte de las piezas representadas pertenecían a autores mexicanos. Así también, el Grupo de los Siete se distinguía por el intento de crear un teatro acorde con los tiempos postrevolucionarios. En este grupo se destacaron tres grandes autores, José Joaquín Gamboa (1878–1931), Víctor Manuel Díez Barroso (1890–1930) y

Francisco Monterde (1894–1985). De acuerdo a lo que señala el dramaturgo jalisciense Guillermo Schmidhuber de la Mora, estos autores obtuvieron gran representatividad en el teatro de la época debido principalmente al tratar en varias de sus piezas la dualidad entre vida y ficción, realidad e irrealidad, un tratamiento dramático que obtuvieron por la influencia del autor italiano Luigi Pirandello.⁶ Algunas de estas obras son *Alucinaciones* y *Espíritus* de Joaquín Gamboa, *Presente involuntario* de Francisco Monterde y *Verdad o mentira* y *Véncete a ti mismo* de Díaz Barroso. En estas y algunas otras obras se comienza a vislumbrar la influencia de grandes autores europeos según señala Schmidhuber:

...su estructuración dramática de las piezas de carácter social parten de Ibsen vía Benavente; su interés por los estados psicológicos alterados y el sueño nacen del psicologismo freudiano de Lenormand; su concepción poética de lo teatral sigue a Maurice Maeterlink y a los simbolistas, como en *El caballero, la muerte y el diablo* de Gamboa. El primer periodo de Strindberg está presente principalmente en las piezas naturalistas de Díaz Barroso; el romanticismo de Gabriel D'Annunzio dejó influjos en varias piezas, por ejemplo en *Alucinación*, y las labores de traducción de Monterde de Lenormand, Maeterlink y Chejov dejaron huellas en su propia creación. (2005, p. 19).

El grupo La Comedia Mexicana y el Grupo de los Siete dejaron contribuciones significativas para el advenimiento del teatro ya que la mayoría de las obras representadas en el período de 1922 a 1938 fueron obras de autores mexicanos pese a la influencia del teatro español que recibieron en gran parte de este periodo. Cabe señalar que de estos escritores sólo cinco mujeres dramaturgas tuvieron participación en algunas de las nueve temporadas que se llevaron a cabo durante dicho periodo; Teresa Farías de Isassi presentó la obra *Religión de amor*; Catalina D'Erzell *Cumbres de nieve*, *¡Esos hombres!*, *La razón de la culpa* y *Lo que sólo el hombre puede sufrir*; Amalia de Castillo Ledón *Cuando las hojas caen*; María Luisa Ocampo *Cosas de la vida*, *El corrido de Juan Saavedra*, *Más allá de los hombres* y *La casa en ruinas*; Concepción Sada *Como yo te*

⁶ Luigi Pirandello (1867-1936) fue un destacado novelista y dramaturgo italiano que ejerció una influencia decisiva en el teatro de México a principios de siglo XX, particularmente con el Grupo La Comedia Mexicana. Pirandello fue Premio Nobel de Literatura en 1934.

soñaba y El tercer personaje; obras que muestran la preocupación del papel de la mujer en la sociedad moderna, sus tentativas y aspiraciones a alcanzar independencia económica, profesional y espiritual pero también a la mujer víctima de la opresión masculina y represión social.

Además de las dos agrupaciones anteriores, surgieron paralelamente otras propuestas teatrales con tendencias nacionalistas o exaltación de lo mexicano y seguían siendo de alguna forma propuestas del teatro costumbrista que ya se venía dando desde el siglo XIX. Así, en 1921 Rafael M. Saavedra fundó el Teatro Regional Mexicano cuyas obras planteaban temas prehispánicos y posteriormente temas revolucionarios como *Águilas y estrellas* (1916) de Marcelino Dávalos, *Madero-Chantecler* (1910) de José Juan Tablada. Del mismo modo en 1924 surge la agrupación Teatro Mexicano del Murciélago organizado por el poeta Luis Quintanilla quien se preocupó por presentar una dramaturgia específicamente mexicana como la presentación de los postulados revolucionarios. Esta nueva propuesta dramática coincide con la euforia cultural posterior a la Revolución Mexicana y sobre todo con los objetivos de llevar la educación y la cultura al pueblo, impulsados por José Vasconcelos, nombrado por Álvaro Obregón en 1921 como representante de la Secretaría de Educación Pública. En tal contexto, el teatro mexicano se “orientaba hacia el pueblo, campesino primero y luego ciudadano, para descubrir personajes, mentalidades, situaciones, temas auténticamente nacionales.” (Meyrán, 2018, p. 28).

Sin embargo, a esta propuesta teatral se opone un grupo de dramaturgos que llega a escena con una iniciativa más cosmopolita. Es el Teatro de Ulises, una agrupación de artistas y escritores que crean un concepto innovador basado en la universalidad del hombre y los problemas que lo aquejan en su tiempo actual. Este teatro experimental, como así lo llamaron también, lo presidieron escritores como Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y fue promovido por la artista y mecenas Antonieta Rivas Mercado. Todos ellos pretendían encontrar la raíz del verdadero arte dramático, más allá de lo local y sobre todo comercial que en esos años se ofrecía al público de México. El dramaturgo Antonio Magaña Esquivel señala en su libro *Teatro*

mexicano del siglo XX el carácter poético y renovador de los dramaturgos en este movimiento:

Es la llegada de los poetas al teatro. Son espíritus disidentes, ávidos de nuevas lecturas, nuevo repertorio, nuevo estilo de representación, que si no se les sirve en los teatros comerciales manifiestan su disposición de procurárselos por sí mismos. Son todos actores, escenógrafos, traductores, directores, guiados sólo por su instinto y su inteligencia. (1986, p. XI).

Este grupo experimental llegó al ocaso muy prematuramente; sin embargo, la oferta de teatro extranjero en México fue muy vasta particularmente en los años veinte. Algunas de las obras y autores que conformaron los cuatro programas del Teatro de Ulises fueron *Simili*, de Claude Roger Marx, *Ligados*, de Eugene O'Neill, *El peregrino*, de Charles Vildrac, *Orfeo*, de Jeane Cocteau y *El tiempo es sueño*, de Henry René Lenormand. Las obras pertenecen a autores extranjeros y con ello se pretendió mostrar la vanguardia del teatro europeo en México, no obstante, pese a su polémica aceptación, este grupo de vanguardia dejó grandes influencias a posteriores agrupaciones como Escolares del Teatro fundado por Julio Bracho en 1931 y Teatro de Orientación presidido nuevamente por Villaurrutia y Gorostiza.

Durante los mismos años en que surge el Teatro de Ulises, se funda en 1931 el Teatro de Ahora, un organismo que pretendió estimular la producción de autores mexicanos e iniciarse también en el teatro de experimentación. Los dramaturgos de este movimiento se preocuparon por llevar a escena los problemas de la Revolución Mexicana y otros pasajes de la vida política con un enfoque dramático profundamente realista, su mayor pretensión era mostrar la efervescencia social, política y cultural que desde el conflicto revolucionario estaba dando identidad al nacionalismo. A este grupo pertenecen escritores como Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno, Julio Jiménez Rueda, Diez Barroso y Francisco Monterde, María Luisa Ocampo y Rodolfo Usigli. El Teatro de Ahora tuvo sólo una temporada y en esta se presentaron cuatro obras: *Emiliano Zapata y Pánuco*¹³⁷ de Mauricio Magdaleno, *Tiburón* y *Los que vuelven* de Bustillo Oro.

El Teatro de Ahora no plantea problemas de técnica, de arquitectura, de estética teatral; pero propone una temática general de alcances y ramificaciones que rasguñan la entraña más legítima y propia, una realidad social mexicana, grávida, que estremece como ya lo han hecho las mejores páginas novelescas del propio Azuela, del propio Magdaleno y otras novelas de la Revolución. (Magaña, 1986, p. XII).

La agrupación tuvo escasos resultados ante el público y la crítica en turno pese a la entrega total de sus autores y al predominio de la temática nacionalista social y política, un movimiento teatral que luchó con la preferencia del público ante la televisión y el radio y las influencias chicanas que atiborraron con novedades sobre todo a la capital mexicana. No obstante, el Teatro de Ahora como el de Ulises ha prolongado su influencia a las posteriores agrupaciones teatrales en México. Así, surge un nuevo intento de renovación teatral con el Teatro de Orientación (1932) creado y dirigido por Celestino Gorostiza y secundado por Xavier Villaurrutia. Ambos dramaturgos intentan nuevamente un teatro de experimentación sustentado en el teatro moderno europeo y arropado económicamente por el Estado. Un teatro que aborda más temas universales que locales dando cabida en sus dos primeras temporadas a un repertorio de obras extranjeras con autores como “Sófocles y Shakespeare. Moliere y Cervantes, Chejov y Romain, Bernard Shaw y Molnar, Lenormand y Giraudoux, Bontempelli, O’Neill y Behrman.” (Schmidhuber, 2005, p. 20).

Con la presencia del teatro europeo en México, Gorostiza y Villaurrutia se dedican con pasión al ejercicio de traducción cuyo trabajo les permite adentrarse aún más en el misterio de la composición dramática así como abrirse espacio para sus propias producciones. Algunas de las principales obras de Villaurrutia son *La hiedra*, *El yerro candente*, *Invitación a la muerte*, *La mujer legítima*, *El pobre Barba Azul* y *Juego peligroso*, piezas que adoptan, según Magaña Esquivel, la herencia europea y a su vez muestran, a través de sus personajes y acciones, una esencia auténticamente mexicana.

Uno de los rasgos que definen el Teatro de Orientación es su carácter onírico y poético, que tanto Villaurrutia y Gorostiza imprimieron en sus piezas,

entre las que se ubican *Invitación a la muerte* y *Escombros de sueño*, respectivamente. Esta agrupación llevó a escena veintiséis obras durante seis temporadas, de las cuales, diecinueve fueron extranjeras y sólo siete de autores mexicanos (Schmidhuber, 2005, p. 20).

Dos dramaturgos de igual importancia que emergen en esta época de Orientación son Alfonso Reyes con su obra *Ifigenia cruel* y Carlos Díaz Dufío, hijo, con *El barco*. El primero de ellos sienta un importante precedente del teatro poético en México a través de sus obras *Égloga de los ciegos* (1925), *El pájaro colorado* (1928), *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* (1937). Según señala Schmidhuber de la Mora, en estas piezas “el lenguaje pierde su condición dialógica para convertirse en meditación sobre el destino humano,” (2005, p. 20), un rasgo que caracterizará más tarde a la obra teatral de Elena Garro.

Rodolfo Usigli representa un caso particular en toda la historia del teatro en México y quizás el precedente teatral mexicano más importante en la obra de Elena Garro. Dramaturgo, director, traductor y teórico, inaugura su teatro en el Palacio de Bellas Artes con la obra *Medio tono* (1937), donde critica a la clase media de la época por sus exacerbadas aspiraciones económicas. Otras de sus piezas son *Noche de estío* (1933), *El niño y la niebla* (1936), *Corona de sombra* (1937) y su obra emblemática *El gesticulador* (1938), una sátira de la política provinciana que trata del fracaso de la hipocresía y las mentiras que pretenden cubrir las apariencias sociales. Usigli, señala Magaña Esquivel, es el primer dramaturgo en concretar y vivificar dramática y teatralmente las nociones de la realidad mexicana a través de cuestionamientos históricos, sociológicos y políticos, además de desarrollar la intimidad psicológica del mexicano y su medio. El realismo de Usigli, señala Schmidhuber, no consistió en poner en escena una realidad mexicana, sino en mostrar la esencialidad de lo mexicano (2005, p. 21). La obra *El gesticulador* muestra estas indagaciones a través de su protagonista César Rubio, un profesor universitario y padre de familia, quien vive desesperanzado y al borde de la derrota, por lo que se ve tentado a robar la identidad de un héroe muerto en la Revolución:

NAVARRO.- ¡Ten cuidado!

CESAR.- ¿De qué? Puede que yo no sea el gran César Rubio. Pero, ¿quién eres tú? ¿Quién es cada uno en México? Donde quiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores; asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de líderes; ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombres. ¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas.

NAVARRO.- Ninguno ha robado, como tú, la personalidad de otro.

CESAR.- ¿No? Todos usan ideas que no son suyas; todos son como las botellas que se usan en el teatro: con etiqueta de coñac, y rellenas de limonada. (Usigli, 2023, p. 24).

El problema de la falsa identidad es un tema que Usigli lleva a escena para criticar los escenarios sociales y políticos de la época y que aún cobran vigencia en la actualidad. *El gesticulador* mantiene cierta correspondencia con la obra *Felipe Ángeles*, de Elena Garro; ambas son obras en tres actos y se ubican en el género de la tragedia. Además comparten su carácter realista ya que ambas hacen referencia a dos héroes de la Revolución Mexicana. Su carácter trágico consiste en que en la obra de Usigli la mentira y la falsedad constituyen la naturaleza y credibilidad de un gobierno; en Garro, su héroe es asesinado por mostrar su verdadera identidad y seguir los preceptos y principios de un auténtico héroe revolucionario.

Antes de ser dramaturga, Elena Garro fue actriz y coreógrafa, participó en la obra *Las Troyanas*, de Eurípides, dirigida por Julio Bracho en la agrupación Escolares del Teatro y en la obra *El burgués gentil hombre*, de Moliere, dirigida por Rodolfo Usigli. El siguiente testimonio reafirma lo anterior:

Recuerdo a Usigli, con su monóculo, colgado de una cintita negra, así como sus gafas, muy especiales, sus polainas grises y su gran desesperación por expresarse. En "El Generalito" de San Ildefonso ensayábamos todas las noches *El burgués gentil hombre* de Moliere. En San Pedro y San Pablo, ensayábamos con Julio Bracho *Las Troyanas*, y a Giraudoux, y ahora no recuerdo cuáles eran las otras obras montadas en Bellas Artes.⁷

A raíz de esta relación como actriz y director ambos mantuvieron un permanente diálogo teatral y dramático tanto en México como en París, donde Elena vivió

⁷ Carta de Elena Garro dirigida a Guillermo Schmidhuber de la Mora en "Ojo teatral", p. 19.

en los años cincuenta. Garro leyó toda la obra de Usigli y reconocía en él “el fuego sagrado”. Además de sus lecturas y el trato personal con Usigli, la dramaturga asistió a la primera lectura de *El gesticulador* en la ciudad de México, un evento memorable que quedó marcado en su memoria y en la historia del teatro en México.

Yo asistí a la primera lectura de *El gesticulador* en la Editorial Séneca de Pepe Bergamín. Éramos unas veinte personas. La obra nos dejó pegados a la silla, y el pobre Usigli, casi, casi, lloró de emoción porque le permitieron expresarse. Bergamín ofreció una copa de champagne. ¡Era muy amigo de Rodolfo! Fue él quien le quitó la etiqueta de payaso “polaco” como lo llamaban sus amigos, los Moreno Sánchez y compañía, que lo utilizaban de puerquito. Lo llevaban a una cantina a emborracharlo, a que hablara de “sus grandezas”, decían. Pobres politiquillos intelectualoides! No sabían que Rodolfo, no hablaba de sus grandezas, sino que era grande. (Schmidhuber, 2003, p. 126).

Tanto Garro como Usigli exploraron todas las posibilidades para llevar el Realismo a escena, pero fue el dramaturgo quien dejó para la posteridad una clasificación sobre cuatro tipos de realismo moderno aplicado a la literatura y al teatro en particular, incluyendo en éstos el realismo mágico, un rasgo que caracteriza la obra dramaturgica de Garro. El legado de Rodolfo Usigli deja grandes huellas en la producción teatral de las siguientes generaciones como la de 1954 que se inició con la cátedra de Usigli en la Universidad Nacional. Esta generación va a ser también un precedente importante en la obra de Elena Garro pues se trata de dramaturgos que presentan obras con temas mexicanos y comedias de tono costumbristas y espacios provincianos como *Cuando zarpe el barco* (1948), de Wilberto Cantón, *Rosalba y los Llaveros* (1950), de Emilio Carballido, *Luceros de carburo* (1950), de Federico S. Inclán, *La culta dama* (1951), de Salvador Novo, *El reloj y la cuna* (1952), de Sergio Magaña, *Hidalgo* (1953), de Federico S. Inclán, *Los sordomudos*, de Luisa Josefina Hernández. Estas obras son algunas de las más representativas en la dramaturgia mexicana, correspondientes al período entre 1948 y 1957 y pertenecen, según Schmidhuber de la Mora, al teatro tradicional de “raigambre española pero con una transposición geográfica al espacio mexicano” (Schmidhuber, 2005, p. 139).

Son obras en tres actos y en su mayoría con temas mexicanos de carácter costumbrista.

A mediados de los años cincuenta la agrupación teatral Grupo Proa fundado por José de Jesús Aceves llevó a escena varias piezas mexicanas pero también siguieron montándose obras extranjeras de autores como Vildrac, Lenormand, Shaw, D'Annunzio, O'Neill y Chéjov. La dramaturgia inmediata que precede a Elena Garro es la de la generación de 1954 y ésta se distinguió por llevar a escena "comedias de sabor costumbrista y de ubicación provinciana, fueron los éxitos más sonados de las décadas de los cincuenta y sesenta, como las obras de Federico S. Inclán y Antonio González Caballero, y algunas de las comedias de Emilio Carballido como *Rosalba y los llaveros* y *Te juro, Juana, que tengo ganas*. Estas obras constituyeron en su momento el prototipo del teatro mexicano junto con otras de suma importancia para la época.

1.2 Poesía en Voz Alta

Una de las agrupaciones de los años cincuenta y de mayor mérito fue Poesía en Voz Alta (1956-1963), movimiento teatral fundado por Octavio Paz, Juan José Arreola, Héctor Mendoza y los pintores Juan Soriano y Leonora Carrington, y es en este escenario donde Elena Garro aparece por primera vez como dramaturga. El objetivo primordial de dicha agrupación fue presentar un teatro eminentemente poético con la convivencia de expresiones artísticas como la poesía, la música, la danza y la pintura; era éste un laboratorio experimental de innovadoras creaciones escénicas auspiciado por la Universidad Nacional Autónoma de México y que tuvo sus inicios en 1956. La obra que dio apertura al primer programa fue *La hija de Rapaccini*, de Octavio Paz, una obra poética y surrealista, y la única pieza de teatro que escribió el poeta, en este mismo se presentaron las obras *La casta Susana* de Maurice Desvallieres y *Buster Keaton*; *El canario* de John Willard y *El salón del automóvil* de Eugene Ionesco en el segundo programa; *El buen amor* en el tercero. Elena Garro dio a conocer tres de sus obras en el cuarto Programa de Poesía en Voz Alta el 19 de julio de 1957 en el Teatro Moderno de la ciudad de México ubicado en la Colonia Juárez. Las

obras que se estrenaron fueron *Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca* y *Un hogar sólido*; junto con éstas se presentaron también otras piezas de Francisco de Quevedo, tituladas *La vida airada*, pero son las obras de Garro las que deslumbraron al público y a los intelectuales asistentes. Aunque ya comenzaban a vislumbrarse precarias condiciones económicas para el sostenimiento de la agrupación, según la crítica y el periodismo cultural de esos años el cuarto programa fue el mejor de los cinco que se llevaron a cabo:

El cuarto programa es, sin duda, el que encierra más trascendencia. En él Poesía en Voz Alta presenta a una hasta ahora desconocida autora: Elena Garro (...) Las tres piezas suyas revelan una pluma elemental, fresca, llena de fantasía y sensibilidad. Pero, más que nada, antes que todo lo demás, sus tres breves piezas –y en especial *Un hogar sólido*– hacen de Elena Garro una escritora impar entre los autores mexicanos por sólo dos razones: su categórica honestidad y su personalidad originalísima. (Vicent, 2008, p. 99).

Inicialmente, este cuarto programa realizaría una representación diaria durante quince días; sin embargo, debido al gran éxito de las piezas garreanas, se llevaron a cabo nueve representaciones más, comenzando el 19 de julio y terminando el 11 de agosto. Rosas Lopátegui señala en su libro *El asesinato de Elena Garro* que La Agrupación de Críticos de Teatro eligió *Un hogar sólido* como la mejor obra mexicana de 1957 y a Héctor Mendoza como el mejor director del año, a Carlos Fernández y Tara Parra como mejor actor y mejor actriz jóvenes. Luis Vicent hace mención del reparto que tuvo lugar esa noche de estreno:

POESÍA EN VOZ ALTA. Cuarto programa: *Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca* y *Un hogar sólido*, de Elena Garro y *La vida airada*, de Francisco de Quevedo, selección y arreglo de Octavio Paz y Héctor Mendoza. Dirección de Héctor Mendoza. Dirección literaria de Octavio Paz. Escenografía y vestuario de Juan Soriano. Interpretación de Tara Parra, José Luis Pumar; Enrique Stopen, Carlos Castaño, Rosa María Saviñón, Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, Carlos Fernández, Manola Saavedra, argentina Morales, Ana Ofelia Muguía, Pina Pellicer. Estrenadas en el Teatro Moderno. (2008, p. 99).

A diferencia de los tres programas anteriores fue extensa la crítica periodística que obtuvo el cuarto programa de Poesía en Voz Alta pues a partir del 21 de

julio del 57 comenzó a salir a la luz pública el gran reconocimiento literario a la novel dramaturga. El periodista Armando y María de Campos escribe en el periódico *Novedades* el texto “El hogar sólido: Éxito de Elena Garro en Poesía en Voz Alta, demostró su talento”. El diario *Excélsior* publica el 27 de julio *Teatro: “Un hogar sólido”* por Luis G. Basurto. Luis Sánchez Zevada publica en el periódico *El Redondel* el 28 de julio “El espejo mágico”. En la *Revista Universidad de México* Juan García Ponce publica en agosto el texto “Teatro. Poesía en Voz Alta. El cuarto programa”. Otros diarios y revistas de la época, como *Hoy*, *Mañana*, *Siempre!*, *El Figaro*, *El Nacional*, hacen alarde de la extraordinaria creación poética teatral que presenta Elena Garro y de ella como una mujer brillante, inteligente y de gran sensibilidad. Así también la revista *Mañana* publica por primera vez la pieza *Un hogar sólido* el 3 de agosto de ese mismo año. El diario *Siempre!* publicó el 7 de agosto una crónica de lo sucedido la noche del 19 de julio en el Teatro Moderno, haciendo énfasis en el triunfo literario e indiscutible al que había llegado la esposa de Octavio Paz; así también, hizo mención de las personalidades literarias e intelectuales que asistieron con gran expectativa al estreno de las tres obras garreanas, a éste se dieron lugar escritores y artistas como Carlos Fuentes, Guadalupe Amor, León Felipe, Eunice Odio, Luis G. Basurto, Juan García Ponce, Lola Álvarez Bravo, Margarita Urueta, etc. Al finalizar las obras, la autora se muestra incrédula ante la admiración y los aplausos de un público arrollador:

Elena Garro se llevó la noche, por un margen amplísimo. Salió al escenario a dar las gracias un poco torpemente, sin haber ensayado, y como no queriendo creer que fueran para ella, completamente para ella, aquellos aplausos tan apasionados y furiosos. No sabemos si el teatro mexicano, y aun el teatro moderno, ha ganado con Elena Garro una gran autora, porque no sabemos si va a seguir produciendo obras de esa calidad extraordinaria; pero sí sabemos que hay una pieza en un acto, *Un hogar sólido*, que es una maravilla de belleza, de poesía, de gracia, de inteligencia, de talento. (2008, p. 105).

En mayo de 1958 se llevó a cabo el quinto y último programa de Poesía en Voz Alta y en este contribuyó nuevamente Elena Garro con tres obras en un acto: *El rey mago*; *El encanto*, *tendajón mixto* y *Ventura Allende*; de ésta última se realizó

sólo una lectura dramatizada en el Ateneo Español de México el 28 de mayo. Debido a los escasos fondos y a la desaparición de los patrocinios con los que contaba la agrupación, ya no fue posible la emisión de otros programas, además de los constantes ataques por parte de sus detractores que lo consideraban un grupo “elitista”; al respecto, llama la atención que Elena Garro fuera la única mujer dramaturga que participara durante los siete años que duró el grupo Poesía en Voz Alta (1956-1963). En el año de 1958, la Universidad Veracruzana edita su primer libro, *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*; las otras piezas son: *Los pilares de Doña Blanca*, *El rey mago*, *Andarse por las ramas*, *Ventura Allende* y *El encanto, tendajón mixto*.

1.3 Dramaturgia femenina en la primera mitad del siglo XX

Estela Leñero (1960), dramaturga mexicana, es una de las grandes promotoras del teatro escrito por mujeres y que insiste en hacer una “justicia histórica” a las dramaturgas de México del siglo XX, pues por razones principalmente patriarcales no se les ha concedido el lugar que merecen como dramaturgas en los escenarios tanto sociales, culturales y artísticos de este país. Desde principios del siglo, las escritoras de teatro han puesto su pensamiento y su visión del mundo interior —y exterior— en el escenario como formas de libertad y esperanza, como un llamado a la comprensión del ámbito femenino y una manera de establecer una dialéctica con el mundo, el mundo hecho de hombres y mujeres. Esta desigualdad de reconocimientos dramáticos se deja ver en algunos de los textos más importantes que se han escrito sobre la historia de la dramaturgia en México. Por ejemplo, en la introducción de su libro *Teatro mexicano del siglo XX* volumen II, Antonio Magaña Esquivel dedica quince escasísimas líneas a la dramaturgia escrita por mujeres y de once obras de teatro que incluye el volumen, sólo aparece la obra *Un mundo para mí*, de la dramaturga Concepción Sada. El mismo Guillermo Schmidhuber, en su libro *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*, pese a que en algunas ocasiones menciona las aportaciones teatrales de mujeres como Amalia de Castillo Ledón, María Luisa Ocampo y Catalina D'Erzell y quienes formaron parte de la

generación fundadora del teatro mexicano moderno, en el apartado de “Dramaturgia de mujeres” sólo hace mención de Elena Garro, Rosario Castellanos, Maruxa Vilalta y Luisa Josefina Hernández, a quienes sitúa en la generación de 1954; en el mismo apartado, que también consta, paradójicamente, de quince líneas, enlista nombres de mujeres dramaturgas que no han alcanzado al gran público como las cuatro ya mencionadas. Recordemos, además, que el Grupo de los Siete Autores en los años veinte, por ejemplo, no incluía a ninguna dramaturga. Sin embargo, el objetivo de este apartado no es precisamente centrar la atención en la injusta jerarquización de la historia del teatro en México, pero sí lo es destacar aquellas escritoras que han dejado un legado dramático de gran trascendencia sobre todo en la primera mitad del siglo XX.

Pese a los cambios políticos y sociales que trajo consigo la Revolución Mexicana, las mujeres dramaturgas de los años veinte no se preocuparon por llevar a escena temas posrevolucionarios sino más bien centraron su atención en los ámbitos de la familia, el matrimonio, lo femenino, vislumbrándose así un pensamiento feminista que permeará en algunas de estas obras. Las autoras apostaron además a la creación de un teatro más mexicano que aquel de influjo español y extranjero que en esa época proliferaba en los escenarios. Fue en la agrupación *La Comedia Mexicana* donde sobresalió la participación de varias mujeres dramaturgas quienes reclamaban la creación de una nueva mujer mexicana posrevolucionaria. El periodo en el que se destacan estas primeras dramaturgas abarca entre los años 1924 a 1953 (Pena Doria, 2021); las obras más representativas son *¡Esos hombres!*, *La razón de la culpa*, *Cumbres de nieve* de Catalina D’Erzell (1897-1950); Amalia Castillo Ledón (1898-1986) se destacó por su obra *Cuando las hojas caen* y fue ella quien además “logró un decreto que reglamentaba la puesta en escena de obras nacionales”; Concepción Sada (1899-1981) sigue la línea del teatro español y se caracteriza por abordar temas como el dinero, el divorcio y el amor en los ámbitos de la clase alta, sus obras más importantes fueron *El tercer personaje*, *La hora del festín* y *como yo te soñaba*. María Luisa Ocampo (1899-1974) se destacó con

las obras *Más allá de los hombres* y *La casa en ruinas*, piezas cuyas protagonistas son mujeres competentes que logran sobreponerse a los golpes del matrimonio y la sociedad; Ocampo abordó el tema de la Revolución en una única obra *El corrido de Juan Saavedra*, estrenada en 1929 en el Palacio de Bellas Artes. A este primer grupo de dramaturgas Estela Leñero las llama las “abuelas de la dramaturgia mexicana” y en un segundo grupo se destacan “las madres de la dramaturgia” (Leñero Franco, 2000). A este corresponden escritoras como Rosario Castellanos con sus obras *El eterno femenino* y *Tablero de damas*; Margarita Urueta, quien incursiona en el teatro europeo y crea un teatro surrealista y onírico en las obras *La mujer transparente* y *Grajú*; Luisa Josefina Hernández, una de las dramaturgas más importantes de los años cincuenta por su incursión también en el teatro experimental, se destacó con su obra *Los frutos caídos*, estrenada en 1957 y de la cual vale la pena hacer una mención especial. Esta pieza en tres actos se ubica en el teatro realista y costumbrista de la época, ya que plantea costumbres familiares muy arraigadas y defendidas por la sociedad; no obstante, el tema principal de la obra es el divorcio, uno de los temas que el gremio teatral femenino comienza a abordar con mayor auge en esa época pese a la defensa que, social y culturalmente, se tenía del matrimonio. La protagonista es Celia, una joven de 27 años, divorciada y con dos hijos, cada uno de padre diferente, motivo por el cual sufre rechazo de su familia paterna y a la misma que sustenta económicamente. Fernando es un hombre viejo, alcohólico, tío de la joven y quien más la cuestiona y ofende por su estatus de mujer divorciada:

FERNANDO.- Cuando la felicidad llega tarde a nuestras vidas, así, un poco de segunda mano, es mejor cuidarla. Podría no haber otra oportunidad. Es difícil alcanzar un éxito como el tuyo en ese terreno, tuviste suerte.

CELIA.- Así lo creo.

FERNANDO.- No cualquier hombre se casa con una mujer divorciada, yo, por mi parte... Me he quedado con una curiosidad. ¿Cómo reaccionó tu madre ante tu divorcio?

CELIA.- Tuvo que soportarlo.

FERNANDO.- Habrá sido muy duro todo ese desprestigio para una persona tan amante de la rectitud... (Hernández, 1984).

Celia vive una situación atípica para la época que la lleva a sufrir conflictos interiores generados por la inseguridad y momentos de dudas, al tratar de romper con aquellos esquemas sociales de los cuales ella es producto. Celia es un fruto que no cae porque sigue atada al árbol de raíces profundas que es la familia y la sociedad, los mismos que la mantienen arraigada a sus creencias y convenciones. Josefina Hernández, al igual que Garro, presenta personajes femeninos que sufren desasosiegos interiores por su condición de mujeres casadas no felices, recluidas en la celda del matrimonio, pero que luchan por librarse de ello.

Por otra parte, la dramaturga Maruxa Vilalta (1932 - 2014) sobresalió con la obra *Los desorientados*, escrita en 1958 y representada en 1960. A esta generación de los años 50 pertenece Elena Garro, la mujer dramaturga más importante en la historia del teatro en México, después de Sor Juana Inés de la Cruz, según la opinión de Schmidhuber de la Mora. Olga Martha Peña Doria, docente e investigadora del teatro femenino en México en la Universidad de Guadalajara, señala que Elena Garro, nacida al final de la Revolución Mexicana, es la figura más importante del teatro mexicano en el siglo XX y comenta:

Es esclarecedor situar en la dramaturgia mexicana del medio siglo a esta excelente escritora, quien abandonó las reglas vigentes y buscó otras formas de presentar conflictos dramáticos que obligaran al público a reflexionar sobre el dolor de ser mujer. Elena Garro transgrede los cánones de la época con un teatro de búsqueda, centrado en el mundo femenino perteneciente a las clases sociales más lastimadas de la sociedad. (Peña Doria, 2013, p. 72).

Las obras de Elena Garro son un llamado para adentrarse al mundo de la injusticia, abuso y autoritarismo masculino, así también en la herencia cultural de la clase marginada que es la que presenta la dramaturga en casi toda su obra dramática. El teatro de Elena Garro se distingue por la composición de la anécdota; el lenguaje poético y sus metáforas, los elementos surrealistas y oníricos, las dislocaciones en los espacios y los tiempos son elementos innovadores que lo distinguen pero además son los recursos de los cuales la dramaturga se sirve para presentarnos historias de personajes reales de carne y hueso, hombres y mujeres terrenales que habitan en México y en el mundo.

Garro presenta poéticamente la fatalidad de la condición humana pero también la luz de esperanza por donde es posible escapar y arribar a otro mejor mundo y otra mejor vida.

1.4 Influencias europeas en el teatro de Elena Garro

El teatro innovador de Elena Garro tiene sus raíces en la infancia. Gracias a la educación de sus padres, la dramaturga recibió una formación de cultura occidental clásica a través de la biblioteca de su padre y su tío Boni, hermano de aquel, quienes le proporcionaron lecturas de filosofía, literatura, historia y teatro y de su madre para quien la lectura representaba una de las más grandes virtudes. Sus años de infancia transcurrieron en Iguala, Guerrero, un pueblo mayoritariamente de indígenas quienes también le enseñaron a conocer y comprender el mundo prehispánico y toda la magia de los mitos y leyendas, así como la mística natural de aquellos seres enigmáticos propios de esa región de México. Además, gracias a la extraordinaria imaginación de Elena y a su exacerbada inquietud infantil por penetrar en el mundo misterioso de las cosas, logra configurar una concepción del mundo fuera de lo ordinario; pronto comenzó a distinguirse y sobresalir entre los niños y niñas de su edad debido a ese poder imaginativo y creador que mostró desde pequeña. Tenía un empeño infantil por romper con el orden establecido del mundo, encontrar el revés de las cosas e indagar en la esencia invisible de todo cuanto la rodeaba. La disciplina y el gusto lector que le impusieron sus padres, así como el poder de su inteligencia, lucidez e imaginación le permitieron más tarde gestar una incomparable creación literaria a través de su poesía, teatro, cuentos y novelas.

Elena, a la par que lee y escucha a los clásicos españoles, griegos, latinos, ingleses, alemanes en la voz de su padre y de su tío Boni, también escucha los relatos mágicos de la cosmovisión prehispánica a través de sus nanas y sus criados indígenas que viven con ella en su casa. (Rosas Lopátegui, 2008, p. 7).

Esta nutrida educación le permite a Elena consagrarse como una lectora autónoma y selectiva. Tiene una afición particular por los escritores clásicos españoles como Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, Tirso de Molina,

Ramón del Valle Inclán, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez; reminiscencias lectoras que más tarde cobrarían presencia en su teatro mágico y poético, como es el caso especial de la obra *La dama boba* de Lope de Vega, una pieza que retoma y reescribe la dramaturgia. En una entrevista de 1967, el periodista Roberto Páramo le pregunta a la dramaturga:

-Elena ¿qué influencia reconoce en su formación literaria?

-En el teatro, la de los clásicos españoles que fueron mis primeras lecturas pero sólo algunos autores y ciertas obras como los *Entremeses* de Cervantes, algunas cosas de Quevedo, otras de Lope de Vega. Desde chica me hicieron mucha impresión. *El licenciado Vidriera*, *El coloquio de los perros*, etcétera, todo el disparate español. (Rosas Lopátegui, 2014, p. 70).

No obstante, su mayor admiración la tiene en el teatro griego. Son los grandes trágicos —Sófocles, Esquilo y Eurípides— quienes dejaron una influencia decisiva en la dramaturgia de Elena, pues sólo en ellos encontró la misión religiosa y sagrada que da explicación a la conducta y complejidad de los seres humanos; Garro abrevó de aquel teatro que conmovía a los dioses con las apariciones místicas de los héroes, comprendió en él la tragedia y el dolor humano, el destino ineludible e inexorable del hombre. Ella creía en el “teatro político”, que en su opinión mostraba el más alto sentido religioso del hombre. En una carta dirigida a su amigo el dramaturgo Guillermo Schmidhuber, Elena le comenta sobre esta misión sagrada del teatro:

El teatro es la dimensión de la tragedia y está por encima de los carteles o del llamado “Teatro realista o socialista o popular”. (...) los clásicos carecían de “mensaje” hablo del mensaje del “Teatro de nosotros”. El hombre (y la mujer) es singular. Y en su singularidad está su universalismo y, por ende, su tragedia. Si lo convertimos en masa, pierde su sentido de ser, se convierte en algo informe e inhumano, es decir, en el sueño soñado por los totalitarios. En la singularidad de Edipo nos podemos reconocer todos, porque es un arquetipo, pero en el Teatro de “nosotros”, donde el hombre se convierte en una caricatura colectiva, nadie podrá reconocerse. (Schmidhuber, 2003, p. 128).

La devoción y admiración al teatro griego llevó a la dramaturga a plasmar en tres de sus piezas algunas características de este. En *El rastro* aparecen, por ejemplo, los personajes Hombre I y Hombre II cuyas voces cumplen la función

del coro griego al incitar y aconsejar a Adrián Barajas a obrar malignamente contra su joven esposa. En este sentido, las voces manifiestan la conducta deleznable e inhumana del hombre y sus más bajos instintos. La singularidad de la que habla la dramaturga radicaría en esta obra en la tragedia implícita, es decir, en el instinto bestialmente humano que conduce a Adrián a cometer el cruel asesinato de su esposa. En la obra *Los pilares de Doña Blanca* aparece también el coro representado por cuatro caballeros quienes incitan a Blanca a arder en llamas a fin de conseguir el amor deseado. Para Helena Paz Garro, la hija de la dramaturga, la obra en tres actos *Felipe Ángeles* constituye la pieza más apegada al teatro clásico griego puesto que es una tragedia contemporánea que cumple con la unidad de tiempo, lugar y acción sobre la Revolución Mexicana.

Los románticos alemanes constituyeron una influencia más en la dramaturgia de Garro. La magia de su teatro obedece, en parte, a la concepción de infancia y poesía que descubrió en escritores como Novalis; la intuición, la imaginación, el realismo mágico los contraponen con el racionalismo y el pensamiento calculador y analítico. En su teatro como en su poesía prevalecen los pasajes oníricos y atemporales de inocencia y amor infantil. “Elena es hija del Romanticismo alemán y de sus precursores, los poetas y filósofos griegos; de los ocultistas; del Renacimiento y de los pensadores neoplatónicos y también de las vanguardias europeas.” (Rosas Lopátegui, 2016, p. 47).

Elena Garro y Octavio Paz se casaron el 25 de mayo de 1937 en la ciudad de México y a las pocas semanas de contraer nupcias viajaron a España donde el poeta participaría en el Primer Congreso de Escritores Antifascistas. Este viaje fue el inicio para que la escritora entrara en contacto con grandes escritores europeos y del mundo; en las décadas de los 40 y 50, Garro, al lado de su hija y el poeta, vivió largas temporadas en Estados Unidos, Francia y Japón, empero fue en París donde comenzó a relacionarse con los grandes de la literatura de vanguardia:

Los tres vivieron los años de la posguerra. Fue una época decisiva para Elena y Octavio, pues se relacionaron en París con los gigantes de la cultura del siglo

XX: André Breton, Benjamin Péret, Albert Camus, Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, José Bianco, Christian Dior, Aldous Huxley, María Zambrano, Adolfo Bioy Casares...Años que marcaron la vida y obra de ambos. (Cabrera, 2017, p. 100).

Uno de los autores que más leyó y admiró la dramaturga fue el dramaturgo francés de origen rumano Eugene Ionesco en especial por su obra *Las sillas* (1952), un drama del absurdo. La soledad, la añoranza y los deseos reprimidos son los componentes temáticos de esta pieza, una obra por la cual Elena Garro hubiera querido dar toda su obra a cambio de haber escrito esta. El dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill a quien comparaba con los clásicos griegos representó también para la dramaturga uno de los más grandes autores de teatro. Para Carmen Alardín, el teatro de Garro advierte estas influencias pero son el teatro del absurdo y los existencialistas europeos los que más influencia tienen en su obra como son el caso de *Los pilares de doña Blanca*, *Andarse por las ramas* y *La señora en su balcón* aunque estas obras se distinguen por su gran contenido poético y por ende una mayor originalidad más que otras de las obras existencialistas.

En 1944 se estrenó en el teatro de París la pieza *A puerta cerrada* del escritor existencialista Jean Paul Sartre. Dicha pieza tiene cierta semejanza con la obra *Un hogar sólido*, de la escritora poblana, ambas obras en un acto se desarrollan en el submundo, la primera en el infierno, un cuarto sin puertas ni ventanas, y la segunda en una cripta familiar, ambos personajes reflexionan y analizan su vida en el mundo terrenal, sin embargo, en la obra sartreana los personajes fracasan en su intento de vivir armónicamente en el infierno mientras los personajes de Garro logran vivir en plenitud y felicidad en su nuevo hogar sólido. Aunque la escritora haya negado tener influencias del teatro existencialista, algunas de sus piezas anuncian una correspondencia con aquél y con el teatro del absurdo, y, aunque se haya nutrido de estas escuelas, su teatro se caracteriza por tener una voz propia y original, totalmente genuina; las influencias que adopta las recrea y reelabora creando una dramaturgia nueva llena de símbolos poéticos, mágicos y oníricos que dan explicación a esas

mujeres en busca de identidad y libertad, como Lidia en *Un hogar sólido*, Clara en *La señora en su balcón* y Titina en *Andarse por las ramas*.

1.5 Elena Garro, periodista antes que dramaturga

Elena Delfina Garro Navarro nació en la ciudad de Puebla el 11 de diciembre de 1916 de padre español, José Antonio Garro, y madre mexicana, Esperanza Navarro. Antes de darse a conocer como dramaturga, novelista y cuentista, incursionó en el periodismo. En 1941 fue colaboradora y patrocina junto con su marido la revista literaria *Taller*; además, realiza entrevistas, artículos y reportajes para la revista *Así*. La novel periodista entrevistó en este año a personalidades del ámbito artístico como Frida Kalo e Isabela Corona y realizó el reportaje “Mujeres perdidas”, una investigación sobre las mujeres adolescentes recluidas en la Casa de Orientación para Mujeres de la ciudad de México. Esta experiencia le proporcionó datos fidedignos sobre las condiciones deplorables en que vivían las reclusas pero sobre todo de aquellas mujeres indígenas cuyas vidas eran azotadas por la violencia masculina antes de llegar al reclusorio, de ahí que, más tarde, Garro lleva a su dramaturgia historias de una profunda tristeza basadas en estos hechos reales como las piezas *El rastro*, *Los perros* y *El árbol*. “Los periódicos y las revistas fueron armas directas e inmediatas que puso al servicio de la comunidad. Desde allí se impuso la tarea de examinar la condición de la mujer en una sociedad misógina y sexista.” (Rosas Lopátegui, 2014, p. 47).

En 1945 se traslada a Nueva York y trabaja como editora y traductora de la revista *Hemisferio* publicada por el Comité Judío Americano, dejando de lado por el momento su talento para seguir escribiendo artículos de opinión, reportajes y entrevistas, y esto debido a que no contaba con el permiso para trabajar en Estados Unidos. Años más tarde, luego de darse a conocer como dramaturga, en 1959, realizó el reportaje “Breve historia de Ahuatepec” en el periódico *Presente!* donde contó el violento despojo de los indios de sus tierras comunales por autoridades industriales, bancarias y gubernamentales, quienes

pretendían posesionarse de terrenos próximos a Cuernavaca para convertirlos en fraccionamientos de lujo.

El periodismo de Elena Garro se distinguió por ser incisivo y mordaz, inteligente y honesto frente a los acontecimientos sociales y culturales de la vida mexicana, mostró la injusticia y desigualdad de la clase oprimida y vulnerable. Su libertad de expresión le permitió decir con franqueza y sin empacho lo que pensaba pese a que en aquella época el Estado controlaba y reprimía los medios de comunicación –la prensa escrita, la radio y la televisión-, sobre todo los gobiernos en turno, priistas posrevolucionarios, y pese también a que su esposo, el poeta Octavio Paz, comenzaba a adquirir fama literaria y distinguirse como servidor de la diplomacia gubernamental.

Elena Garro abordó su quehacer informativo como una verdadera *scholar*. Cada uno de sus artículos está realizado con la rigurosidad de la investigación. Con una mirada sagaz, punzante y humorística dejó testimonio de los acontecimientos más importantes de su tiempo. Nada escapa a su visión crítica y refutadora. Sin reticencias ni miramientos expresó lo que tenía que decir sobre teatro, literatura, cine, política, racismo, opresión femenina, injusticias sociales, corrupción, autoritarismo, etcétera (Rosas Lopátegui, 2014, p. 23).

Sin embargo, no en vano, en los años 70, la dramaturga se vio condenada al ostracismo, por decir justamente lo que pensaba y ejercer su libertad de expresión sin restricciones de ningún tipo. No obstante, paradójicamente, Elena Garro permaneció durante muchos años frente a la imposibilidad de expresarse literariamente, no obedeció a su talento y vocación de escritora, ya que, a raíz de su matrimonio con el poeta éste le impidió escribir prohibiéndole incursionar en sus terrenos literarios, permitiéndole solamente hacer periodismo porque en este ámbito no se corría el riesgo de competencia. La dramaturga permaneció en un anonimato creativo en los años 40 y 50 y no fue sino hasta 1957 que dio a conocer sus primeras obras teatrales. Por ejemplo, su novela emblemática *Los recuerdos del porvenir* salió a la luz hasta 1963 habiéndola escrito diez años antes en 1953 cuando radicaba en Berna, Suiza, con su hija Helena Paz.

El teatro de Elena Garro se distingue más por la composición que por la anécdota. El lenguaje poético y sus metáforas, los elementos surrealistas y oníricos, las dislocaciones en los espacios y los tiempos son los recursos

innovadores que lo distinguen pero además son los recursos de los cuales la dramaturga se sirve para presentarnos historias de personajes reales de carne y hueso, hombres y mujeres que habitan en México y en el mundo. Garro presenta poéticamente la fatalidad de la condición humana pero también la luz de esperanza por donde es posible escapar y arribar a otro mejor mundo y otra mejor vida.

CAPÍTULO II

Soledad e imaginación: una conquista hacia la libertad en la obra dramática *Andarse por las ramas* de Elena Garro

En la única libertad que creo es en un espacio abierto dentro de nosotros mismos, el único espacio libre que nos queda para soñar, pensar y crear.

Elena Garro

Elena Garro afirmó alguna vez que hubiera dado toda su obra dramática a cambio de haber escrito la pieza *Las sillas* (1952) del dramaturgo francés de origen rumano Eugene Ionesco. Un drama del absurdo que presenta la historia de dos ancianos, un hombre y una mujer, aislados, recordando a través de diálogos incoherentes los fracasos de su vida y el sinsentido de su existencia; los personajes alcanzan la esperanza y la ilusión cuando imaginan una multitud de personas ocupando las sillas que hay en el lugar. La soledad, la añoranza y los deseos reprimidos son los componentes temáticos de esta pieza. Una obra más del dramaturgo francés que, sin duda, ejerció una influencia decisiva en la obra de Garro fue *La cantante calva* (1950), una pieza cuyos personajes, la señora Smith y el señor Smith, tienen un diálogo monótono y carente de sentido, vacío de emociones y de afecto, mostrando constantemente un olvido de sí mismos y del otro. Este drama tiene una particular correspondencia con la pieza *Andarse por las ramas* puesto que en ambas obras se aborda el problema de la incomunicación y la disfuncionalidad familiar, principalmente. No obstante, y si bien, la dramaturgia de Garro advierte influencias del teatro del absurdo, esta cobrará mayor originalidad por su extraordinaria composición poética.

El presente capítulo se compone de tres partes. En la primera se abordan las ideas principales que conforman el texto “La dialéctica de la soledad” de Octavio Paz; en la segunda se realiza una descripción de la obra *Andarse por las ramas* de Elena Garro, y en la tercera se hace una interpretación de la misma a partir del texto del escritor mexicano. El objetivo de este capítulo es establecer

un diálogo a partir de la obra dramática de la dramaturga poblana y las afirmaciones que el poeta mexicano hace en torno a la soledad. De esta manera se pretende demostrar cómo es que la protagonista logra salvarse de una soledad derivada de la opresión conyugal cuya libertad física y espiritual alcanza mediante el poder de la fantasía e imaginación, una imaginación que hace posible su mundo mágico, real y verdadero.

2.1 La dialéctica de la soledad en Octavio Paz

En el apéndice “La dialéctica de la soledad” que se incluye en el libro *El laberinto de la soledad* (1995), Octavio Paz aborda el problema de una condición no exclusiva del mexicano sino de todo ser humano: Los hombres no sólo nos sentimos solos sino que estamos solos. La dialéctica consiste en que el sentirnos solos nos lleva siempre al deseo de buscar comunión con el otro, sin embargo, atravesamos una constante contradicción puesto que la soledad nos proporciona conciencia de sí, un querer estar dentro de sí al mismo tiempo que deseamos estar fuera de sí. Por otro lado, la muerte resuelve el problema del hombre de sentirse y estar solo, en ella se disipa la contrariedad de una conciencia de estar dentro de sí y fuera de sí; la muerte figura como la posibilidad de volver al momento anterior a nacer, retorno a la vida prenatal que se presenta como solución de los contrarios donde “reposo y movimiento, día y noche, tiempo y eternidad, dejan de oponerse.” (Paz, 1995, p. 207).

Frente a esta disyuntiva aparecerá el amor como una posibilidad de acceder a la verdadera vida pero sólo por un instante en la que soledad y comunión se funden, un estado donde podría concretarse esa doble necesidad humana de querer estar dentro de sí y salir de sí. Pero el amor no mostrará su verdadera cara, ya que la experiencia de éste en nuestros tiempos está fraguada por la moral, las clases, las leyes y los preceptos sociales, que impiden que el amor sea una libre elección; sometido dicho estado a una guardia social y cultural desaparece su carácter genuino. Así pues, el hombre va a buscar a la mujer como anhelo de “lo otro” y viceversa. No obstante, la imagen que de la mujer se ha hecho el hombre, la familia, la clase, la escuela, la religión la han

convertido en un instrumento para un fin, como obtener placer, adquirir conocimiento y alcanzar la supervivencia. En este sentido, señala Paz, la mujer no puede ser nunca ella misma y no tiene manera de elegir rompiendo consigo misma; así también la prohibición social y la idea cristiana del pecado imposibilitan también la libre elección del hombre, puesto que la culpa frena su deseo y lo somete a la imagen femenina impuesta por la sociedad. La sociedad identifica el amor con el matrimonio, es decir, con una unión estable destinada a procrear y a conservar los preceptos sociales. Para Paz, lo más alejado del amor es la “revelación de dos soledades que crean por sí mismas un mundo que rompe la mentira social, suprime tiempo y trabajo y se declara autosuficiente.” (1995, p. 217). La sociedad, en este sentido, presenta a los cónyuges como un engaño de unión que contradice los verdaderos deseos y necesidades que la integran. La sociedad moderna pretenderá suprimir la dialéctica de la soledad imponiendo un orden que suprima los contrarios y al lograr eso niega la posibilidad de comunión y la posibilidad de experimentar la realidad como aquello en que los contrarios pacten.

Todos nuestros esfuerzos tienden a abolir la soledad, señala Octavio Paz. En la niñez los seres humanos resolvemos el problema de la soledad a través del juego y el poder mágico de la palabra. La construcción ficticia de mundos imaginables permite al infante desarrollar símbolos para su representación tanto en acciones como a través del lenguaje. El juego como agente natural para socializar le brinda al niño la oportunidad de comprender cómo funcionan las cosas del mundo y su relación con ellas, al relacionarse mitiga su estado natural –también- de soledad. Ya en la adolescencia deja de creer en el poder del lenguaje –y el juego- y se descubre como un ser solitario en busca del otro, desde entonces surge la dialéctica como conciencia de soledad y anhelo de comunión. En cambio, la madurez, dice Paz, no es una etapa de soledad, las personas adultas se olvidan por medio del trabajo y en la creación de objetos, ideas e instituciones. Sin embargo, considero que el hombre —maduro o no— sigue siempre en su lucha constante de estar y sentirse solo.

En las culturas antiguas, señala el poeta, se pretendía preservar al hombre de la soledad. Así, la permanencia del individuo en el grupo se daba a través de los ritos y las prohibiciones. Estar solo equivalía a estar enfermo y ser desterrado era estar sentenciado a muerte, al dividirse el grupo cada miembro fragmentado se encuentra en una situación de soledad como única condición de su existencia. Por último, señala el autor, que regresar al tiempo mítico, a una realidad como continuo presente, es también volver al lugar de origen del que fuimos expulsados, del lugar de origen, el centro del laberinto y acceso al mundo donde los contrarios se funden.

A partir de algunas ideas que Octavio Paz dilucida en este ensayo, se intentará hacer una interpretación de la obra garreana objeto de este capítulo.

2.2 Descripción de la obra *Andarse por las ramas*

Andarse por las ramas es una pieza que consta de un acto y tres escenas. Una familia está sentada en el comedor de la casa a la hora de la comida. Don Fernando De las Siete y Cinco, el padre, ocupa la cabecera; Titina, la esposa, el lado derecho, y Polito, el hijo, el lado izquierdo. Don Fernando está molesto porque la sopa de poros que comen todos los lunes a las siete y cinco se ha servido a las siete y siete, de ahí que a cada momento está mirando su reloj, además, está molesto porque no encuentra sus mancuernillas checoslovacas, las mismas que usa todos los lunes a la hora de la comida. El diálogo entre el padre, la madre y el hijo, torna ambiguo y sin coherencia debido a la polaridad de pensamientos que cada uno de ellos tiene. El padre, por un lado, es un hombre calculador, racional y frívolo, estricto con el *deber ser* de las cosas, en cambio, Titina y Polito son evasivos a la exigencia patriarcal y racional de Don Fernando y se instalan en un mundo de juego y fantasía que será llevadero mientras comparten la mesa. La imaginación de la madre y el hijo se exagera cuando Polito compara los lunes con las mancuernillas que aparecen y desaparecen:

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

Don Fernando: Los lunes son una medida cualquiera de tiempo... una convención. (p. 3)⁸

El padre sigue irritado porque el hijo está absorto mirando el fondo del plato sin comer la sopa aun y, además, no han servido los jitomates asados. Titina irrumpe abruptamente la exigencia y la molestia de Don Fernando diciéndole que si quiere puede traer unas tijeras para podar la risa puesto que ya llevan siete podas pero retoña. En seguida el padre insiste en que Polito debe comer la sopa a lo que ella responde: “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?”. El padre le exige recato y le pide no justificar lo injustificable pues Polito no come la sopa. Titina queda ensimismada con “un aire ausente”; luego se levanta en silencio y va hacia el muro y con un gis rojo dibuja “una casita con su chimenea y su humito”, abre la puerta y sale, aparece entonces en las ramas de un árbol que está junto al muro. El padre recrimina su ausencia, le reclama escaparse siempre. No escuchar la verdad. Se dirige a la silla vacía⁹ y sigue hablando: “la locura presidiendo mi casa (...) La mentira impidiendo que sirvan los jitomates asados de los lunes. Y tú sin oírme. Las mujeres viven en otra dimensión”. Titina, entonces, se va por las ramas, -literalmente- se trepa a ellas y desde allí sigue el diálogo con don Fernando y Polito:

DON FERNANDO: Se escapa; y lo peor de todo es que a ti también te enseña a irte por las ramas.

TITINA: (*desde el árbol*): Yo no creo que sea malo irse por las ramas.

DON FERNANDO: (*a la silla vacía*): Irse por las ramas es huir de la verdad.

⁸ Todas las citas textuales que se hacen de la obra *Andarse por las ramas* a lo largo de este capítulo se tomaron del libro: Garro, Elena, *Obras reunidas II. Teatro*, Introducción de Patricia Rosas Lopátegui, FCE, 2009.

⁹ La acotación dice: (*a la silla vacía*). Esto hace una referencia inmediata a la situación absurda y extraña que sucede en la obra *Las sillas* del dramaturgo francés Eugene Ionesco, donde los personajes hablan dirigiéndose a las sillas de la sala como si estuvieran ocupadas por personas.

TITINA: Las ramas son verdad. Polito, dile a tu papá que las ramas son verdad. (p. 5).

“Irse por las ramas”¹⁰ tiene para don Fernando un sentido figurativo; para Titina, sin embargo, uno literal. Según el esposo, Titina evade y no atiende a la lógica de su conversación paternal y no corresponde a la “verdad” que debe acatar moralmente y sin transgredir las reglas impuestas por la figura patriarcal. Ella, en cambio, aunque evadiéndose, hace real su propia verdad trepándose al árbol y obedeciendo el dictamen de su voluntad y fantasía.

Don Fernando le exige a su esposa poner los pies en el suelo pero ella y Polito divagan y se preguntan en qué lugar estarán los pies del suelo y si el mundo gira en el espacio como dice el marido, entonces, “¡El mundo baila un vals!”. Más tarde don Fernando pregunta a Titina: “Por última vez: ¿eres capaz de ser racional?”, a lo que ella responde: “Nunca se es racional por última vez”. Titina no sólo transgrede la normalidad de lo cotidiano sino que burla la retórica del esposo. En seguida baja del árbol y vuelve a sentarse a la mesa mientras el esposo harto de tanto disparate sale y vuelve con una maleta y se la entrega a su esposa despidiéndose de ella.

En una segunda escena aparece Titina sola en la calle con su maleta. Se encuentra al joven Lagartito e inicia con él un diálogo con peticiones y aseveraciones fantasiosas que sorprenden y desesperan al joven, al igual que su marido. Ella le pide que se quite el lazo verde que lo estrangula –la corbata– para dejarla ver el río que fluye en su garganta. Ella es fluvial, le gustan todos los ríos y sus nombres, también le gusta el vodka que cuando lo bebe la conduce al Neva.¹¹ Lagartito, confundido, le dice que la llevará a su casa pero Titina camina hacia el muro y con su gis rojo dibuja nuevamente la casita y la puerta, entra y otra vez se va hacia las ramas del árbol. Dirigiéndose al lugar que ella ocupaba, el joven le dice: “Debes oírme, Titina. Deber oír a la razón”. Pero la comunicación entre la razón y la imaginación es imposible. A Titina le basta

¹⁰ *Andarse por las ramas* es una expresión que se usa cuando alguna persona se desvía de un tema comentando cualquier otra cosa evadiendo el punto de conversación.

¹¹ El Neva es un río que atraviesa la ciudad de San Petersburgo al noreste de Rusia y desemboca en el golfo de Finlandia.

imaginar un árbol y hacerlo real para salvarse de la opresión de su vida: "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". (p. 7).

A pesar de que ella le atribuye comportamientos ordinarios y pensamientos semejantes a los de su marido, ambos comienzan un juego a manera de cortejo erótico que se gesta en las condiciones fantásticas y mágicas de Titina: "Tú eres eso, Lagartito: una estrella fugaz, lanzada en un cohete por la mano de un borracho, viajando por el cielo del domingo. También yo soy una estrella del mismo cartucho". (P. 8). Ambos quieren ser dos estrellas que caigan en el mismo lugar pero sólo ella cayó en la copa del árbol y él "un poquito fuera, sobre la banqueta". Al final de la obra Titina dibuja nuevamente con su gis rojo una puerta y sale, se sube a las ramas del árbol quedándose allí como un pájaro.

2.3 Evasión e imaginación: una conquista hacia la libertad

La primera escena nos invita a presenciar una familia que carece de amor y comunicación cuyos integrantes se muestran además, inconformes e insatisfechos con sus deseos inmediatos: Don Fernando de las Siete y Cinco es un hombre malhumorado y esclavizado por el tiempo, sometido a la obediencia que socialmente le demanda la institución familiar; a su juicio y como figura patriarcal las cosas deben hacerse según sus creencias preestablecidas y no hay margen para incurrir en el desacato o desobediencia: "DON FERNANDO: ... ¿Cuánto tiempo voy a esperar para que sirvan los jitomates asados? (*Titina toca precipitadamente una campanilla de plata. "Don Fernando se la arrebató.*) ¡Polo, come tu sopa!". (p. 4). Titina responde de inmediato a la exigencia autoritaria (tocando la campanilla) y al igual que Polito debe permanecer sentada en la mesa, aunque sin querer estarlo, y figurando como la señora de la casa, la esposa atenta y obediente.

Evidentemente este cuadro familiar está roto, imposibilitado de armonía y avenencia. La esposa y el hijo no apetecen comer la sopa y evaden la indicación del padre que enfurece. Esta aparente convivencia no es más que un encuentro

de soledades, un estar solo y sentirse solo en su individualidad pero al mismo tiempo en “comuni3n”, uno al lado del otro. Aqu3 cabe la afirmaci3n de Paz cuando dice: “El hombre es el 3nico ser que se siente solo y el 3nico que es b3squeda de otro. Su naturaleza consiste en un aspirar a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y b3squeda de comuni3n” (1995, p. 211). Titina y Don Fernando, como casi todos los hombres y mujeres condenados a estar solos, emprendieron una b3squeda de uni3n a trav3s del matrimonio m3s no del amor. Pero su encuentro fue fallido porque ahora, juntos, est3n m3s solos que cuando estaban solos. Dice Paz “Todos nuestros esfuerzos tienden a abolir la soledad” (1995, p. 212). Socialmente el matrimonio supone la uni3n amorosa de los c3nyuges pero la naturaleza del amor lo vuelve incompatible puesto que el matrimonio es una convenci3n que se rige por la moral, la religi3n y las leyes y el amor es una libre elecci3n que para realizarse “necesita quebrantar la ley del mundo” (Paz, 1995, p. 212). Los alcances del amor verdadero en el matrimonio, como se vislumbra con Titina y Don Fernando, son imposibles ya que lo 3nico que rige esa uni3n es el pacto social que lo determina.

En esta uni3n —desunida— no se puede identificar el amor con el matrimonio ni por el hecho de haber procreado un hijo. Al respecto, Paz se3ala: “en nuestro mundo el amor es una experiencia casi inaccesible. Todo se opone a 3l: moral, clase, leyes, razas y los mismos enamorados” (1995, p. 213). Seg3n el autor, contrario a lo que se cree, el matrimonio no constituye la m3s alta realizaci3n del amor y en la pieza de Garro se confirma tal aseveraci3n puesto que en los c3nyuges m3s all3 de mostrarse uno al otro un atisbo de amor se evidencia una insatisfacci3n y molestia constante y un exigente acato al orden: “DON FERNANDO: ¡Justina, por Dios, Justina! Un poco de recato”. (p. 4).

Titina, por su parte, es una mujer completamente insatisfecha con su papel de esposa y quiz3s de madre tambi3n, es una mujer sometida al yugo conyugal pues vemos por ejemplo que ella le habla de “usted” a su marido, lo cual supone obediencia, sumisi3n y distancia y en este sentido podr3amos pensar que Titina le representa al esposo fr3volo y autoritario un instrumento para satisfacer algunos de sus placeres y necesidades, Octavio Paz dice al

respecto lo siguiente: “Al convertirla en objeto, en ser aparte, y al someterla a todas las deformaciones que su interés, su vanidad, su angustia y su mismo amor le dictan, el hombre la convierte en instrumento” (1995, p. 214). Al no compartir ningún pensamiento ni sentimiento común al de don Fernando, Titina se encuentra en una prisión de la cual sólo podrá escapar a través de la imaginación y la fantasía. Más que un diálogo entre esposa y esposo se entrevén dos monólogos distantes, dos seres inconversos que, por sus intereses y creencias, imposibilitan todo acto de comunicación y comunión. Polito comparte con su madre, si acaso, el juego y la fantasía, ambos se alían para volver soportable la estancia familiar a la hora de la comida. El cuadro que vemos al inicio de la escena podría responder a lo que Octavio Paz dice refiriéndose a la mujer:

Su ser se escinde entre lo que es realmente y la imagen que ella se hace de sí. Una imagen que le ha sido dictada por la familia, clase, escuela, amigas, religión y amante. Su feminidad jamás se expresa, porque se manifiesta a través de formas inventadas por el hombre. (1995, p. 214)

Titina, en efecto, al verse en ese cuadro familiar sentada al lado de su marido como esposa sumisa debiendo comerse la sopa a la hora indicada por él es como si se encontrara fuera sí, escindida entre lo que ella es en realidad y la imagen impuesta por don Fernando. Sin embargo, el personaje de Titina muestra lo contrario a lo que afirma el autor de *El laberinto de la soledad* refiriéndose a la afirmación de la escritora francesa, Simone de Beauvoir, él dice: “la mujer es ídolo, diosa, madre, hechicera o musa, según muestra Simone de Beauvoir, pero jamás puede ser ella misma” (Paz, 1995, p. 214). La protagonista va a demostrar que sí “es dueña de sí”, no se siente ni se concibe como objeto ni como “otro”, logra ser ella misma renunciando a la obediencia y sumisión, transgrediendo el decreto matrimonial impuesto por las falsas reglas de la moral y este alcance lo logra cuando se para de la mesa, y sin hacer caso a las indicaciones de su marido, saca de su pecho un gis rojo, se dirige al muro del fondo y dibuja una puerta y sale:

DON FERNANDO: ... ¡Justina, Justina! ¡Te estoy hablando! ¡Responde!
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 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. (p. 4).

Titina, evasiva, dueña de su voluntad, atiende únicamente su deseo interior, salir de la prisión que le representa su hogar y, como el barón rampante de Italo Calvino, prefiere ver el mundo desde allá arriba, en lo alto de las ramas del árbol¹² porque todo allá abajo le resulta absurdo, frívolo y sin amor. Si todo en la sociedad impide que el amor sea libre elección, según Paz, entonces Titina rompe con esta aseveración porque ella elige amarse a sí misma, atender la correspondencia amorosa hacia su interior, “La mujer vive presa en la imagen que la sociedad masculina le impone; por lo tanto, sólo puede elegir rompiendo consigo misma” (Paz, 1995, p. 215). Al romper consigo misma, Titina rompe con todo lo que se le ha impuesto, infringe los preceptos que la sociedad le demanda. La protagonista obedece a su amor propio, y ya no al de su marido, ella se atreve a amarse y a elegirse a sí misma: “Y es verdad: el amor hace otra a la mujer, pues si se atreve a amar, a elegir, si se atreve a ser ella misma, debe romper esa imagen con que el mundo encarcela su ser” (Paz, 1995, p. 215).

No obstante, Titina atraviesa una posibilidad más de encuentro con el amor del “otro” cuando se le aparece en la calle el joven Lagartito y ambos comienzan un cortejo amoroso que se gesta en las mismas condiciones fantásticas e imaginativas de la protagonista:

LAGARTITO: ¡Titina, no puedo creerlo! Tú vagando por las esquinas.

...

¹² La representación simbólica que se le atribuye a las ramas del árbol en esta interpretación de la obra dramática *Andarse por las ramas* coincide con lo que señala Juan Eduardo Cirlot con respecto a la concepción hindú sobre la naturaleza y el universo: “Las ramas de los árboles son el éter, el agua, el fuego, el aire y la tierra.” (1992, p. 79) Estos elementos pues, suponen el equilibrio físico, mental y espiritual del ser así como su relación con el equilibrio cósmico. Titina, en este sentido, asciende a lo alto del árbol en busca de una composición íntegra de su ser y en armonía con el orden cósmico.

TITINA: (*fijándose en la corbata que lleva Lagartito*): Y que dejes de estrangularte con ese lazo verde.

LAGARTITO: No es lazo ni es verde, es corbata.

TITINA: Pues quítatela. Así dejarás ver el río.

LAGARTITO: ¿Qué río?

TITINA: El de tu garganta.

LAGARTITO (*se quita la corbata y se abre el cuello de la camisa*): ¿Y a ti te gusta mi río?

TITINA: Yo soy fluvial. A mí me gustan todos los ríos y sus nombres. Por eso me gustaba la casa de don Fernando, a las orillas del Lerma.

LAGARTITO: ¿Y cuál río te gusta más?, ¿el mío o el Lerma?

TITINA: Los dos; los dos corren y llevan garzas y estrellas. (p. 7)

Lagartito, al igual que don Fernando, obedece más a la razón que a la imaginación y pide a Justina abandonar esas fantasías. Entonces ella se dirige otra vez al muro y con su gis rojo “dibuja la casita y la puerta y se mete por ella”. Aparecen las ramas del árbol y nuevamente se sube. El joven permanece en una realidad lejana a la de Titina, una realidad semejante a la del marido porque la comunicación y convivencia se hacen también imposibles. Lagartito alineado al deber ser pretende corregir a Titina: “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 vagar así por las calles?”. (p. 7).

Para Titina sí es posible vagar así por las calles fuera de esa realidad masculina y opresora dominada por la razón y los prejuicios. Las dimensiones a las que ambos pertenecen son distintas, la de don Fernando y Lagartito corresponde a un espacio material y el de ella a uno espiritual. Por eso, una vez más, la búsqueda del amor en el “otro” sigue siendo infructuosa. Y además, Titina sí es capaz de salir de sí misma, es decir, es capaz de desprenderse de la investidura que socialmente se le ha impuesto sobre todo por la figura patriarcal de don Fernando. En este sentido, la protagonista de *Andarse por las ramas*, actúa contrariamente a lo que Octavio Paz señala con respecto a la unión de los cónyuges: “Jamás confesaremos que nos hemos unido –a veces para siempre– con una mujer que acaso no amamos, y que, aunque nos ame, es incapaz de salir de sí misma y mostrarse tal cual es” (1995, p. 216). Titina, como hemos visto, sí se muestra tal cual es porque obedece a lo más genuino de su naturaleza humana: sus impulsos e instintos. Y de manera inversa a lo que

señala el poeta ella sí “se confiesa”, confiesa un amor genuino hacia sí misma y renuncia a todo aquello que le representa lo absurdo del matrimonio, rompe con esa “mentira social”.

La libertad que asume la protagonista al evadirse, al andarse por las ramas y al hacer caso omiso a las disposiciones del marido, se funda en un valor ético puesto que actúa de manera libre, voluntaria y consciente, asumiendo al mismo tiempo la responsabilidad de sus actos. Contrario a lo que la moral podría dictaminarle en relación a las actuaciones y comportamientos humanos, ella “conquista la autonomía de la dimensión interior” (Savater, p. 28). Emprende una búsqueda de su propia existencia humana hacia la integridad y la honradez como valores éticos y de acuerdo a la moral no se ajusta a los patrones sociales preestablecidos como esos comportamientos ideales y perfectos a los que se espera que asuman los individuos; la actitud de la protagonista crea conflictos con los principios morales que rigen la sociedad como en este caso la institución familiar, con la representación patriarcal de su marido. Así, Titina aspira a ser libre y la libertad es la condición necesaria para la realización de un acto ético. Al respecto, Savater dice: “...hace falta la conquista de la conciencia moral, es decir, que el individuo comprenda y asuma su condición de ser libre, que entienda que con cada acto cincela su vida y contribuye a perfilar el mundo, porque saberse libre es, simultáneamente, saberse responsable del espíritu del mundo.” (Savater, p. 33). Titina, al saberse autónoma y responsable asume la facultad de tomar sus propias decisiones, así como la capacidad de elegir sus acciones que son inducidas por sus deseos. Ejerce entonces su libre albedrío ante el poder de elección, elige infringir el decreto matrimonial, la obediencia y la sumisión. Elige ser libre de cuerpo y espíritu.

2.4 Infancia e imaginación: otra conquista hacia la libertad

La imaginación supone la capacidad de crear mundos fantásticos, íntimos y propios cuyos sujetos son generalmente los protagonistas –niños y adultos- y para quienes no existen ni límites ni restricciones de ninguna clase para el impulso de la libertad. Entre Titina y Polito hay una complicidad de infancia.

Ambos se ubican en el mismo plano de fantasía e imaginación que está diametralmente opuesto al de don Fernando y Lagartito cuyas aspiraciones caen en la frivolidad propia de la adultez. Al inicio de la primera escena madre e hijo dan comienzo al juego de la imaginación haciendo caso omiso a la parsimonia y a la exigente rectitud del padre quien se encuentra molesto porque no aparecen sus mancuernillas checoslovacas:

TITINA: Sí, hay alguien que hace aparecer y desaparecer las cosas. ¿Verdad, Polito?

POLITO: Sí, mamá. Las mancuernillas son como los lunes, que aparecen y desaparecen.

DON FERNANDO: ¡Basta de disparates!

TITINA: Es cierto lo que dice Polito. ¿Ha pensado usted, don Fernando de las Siete y Cinco, en dónde se meten los lunes? En siete días no sabemos nada de ellos. (P. 3).

Esta complicidad infantil remite a esa manifestación natural, espontánea y creativa propia de los niños y supone, en este caso, una relación comprensiva y afectiva entre madre e hijo. Siguiendo algunas de las afirmaciones de Octavio Paz en su ensayo *La dialéctica de la soledad*, el poeta menciona que el niño al nacer, roto el cordón umbilical, “trata de recrearlo por medio de la afectividad y el juego” (1995, p. 220). Sus relaciones con el exterior le exigirán al niño una respuesta que será manifiesta a través de sus actos y estos serán a través del juego y la imaginación:

Gracias al juego y a la imaginación, la naturaleza inerte de los adultos (...) adquiere de pronto vida propia. Por la virtud mágica del lenguaje o del gesto, del símbolo o del acto, el niño crea un mundo viviente, en el que los objetos son capaces de responder a sus preguntas. El lenguaje, desnudo de sus significaciones intelectuales, deja de ser un conjunto de signos y vuelve a ser un delicado organismo de imantación mágica. (Paz, 1995, p. 220)

Polito y Titina crean un “mundo viviente” mediante la “virtud mágica del lenguaje”. Las palabras que emergen de su imaginación creativa hacen posible un diálogo de comunión y entendimiento y a la vez crean un mundo que se materializa y cobra sentido real y verdadero; de esta manera Titina construye su

propia verdad yéndose –figurativamente- por las ramas cuando está sentada en el comedor creando su propio mundo mágico pero también yéndose – literalmente- a las ramas y haciendo caso omiso a lo que su marido cree que es la “verdad”; don Fernando dirigiéndose a la silla vacía dice: “irse por las ramas es huir de la verdad”, a lo que su esposa contesta: “Las ramas son verdad. Polito, dile a tu papá que las ramas son verdad”. Gracias a la imaginación, el juego y la fantasía la naturaleza inerte de la esposa de don Fernando –la mujer adulta- adquiere vida propia, el poder de sus palabras y sus gestos hacen posible su comunión:

TITINA: ... Pero dígame, don Fernando, ¿el suelo dónde tiene los pies?

DON FERNANDO: ¡Qué idea tan atropellada!

POLITO: ¡Es cierto! ¿En dónde están los pies del suelo?

TITINA: El suelo es la cáscara que cubre al mundo... y debe tener...

POLITO: Entonces el suelo tiene los pies en el mundo.

...

DON FERNANDO: El mundo gira en el espacio.

TITINA: ¡El mundo baila un vals! ¿Ves qué hermoso Polito? El mundo está bailando un vals. (p. 5).

A través de la palabra poética, madre e hijo dan movimiento a esa realidad que designan: poetizan su entorno y lo hacen vivo, lo hacen verdadero. Titina se ancla más allá del poder de la palabra, se mimetiza con el lenguaje poético para salir del mundo absurdo carente de sentido que le insatisface y la aprisiona, y así, como los niños, salva su soledad. “Hablar vuelve a ser una actividad creadora de realidades, esto es, una actividad poética. El niño, por virtud de la magia, crea un mundo a su imagen y resuelve así su soledad” (Paz, 1995, p. 220).

Elena Garro resuelve la soledad de Titina a través de la libertad física y espiritual. La palabra mágica y poética hace posible y tangible su mundo mágico y poético y así como algunos personajes de sus cuentos, los personajes teatrales también “desprecian la razón y la lógica, aceptando como único rumbo posible la fantasía” (Carballo, 1994, p. 490). En este ámbito de fantasía la protagonista de *Andarse por las ramas* finca su soledad desde su interior pero no una soledad doliente de estar y sentirse sola -como aquella que sentía con su

marido que estando acompañada se sentía sola-, sino una soledad cuya conquista es la libertad, el encuentro consigo misma, el amarse a sí misma. Y esto lo afirma Garro con contundencia al final de la pieza: “*En las ramas del árbol está Titina, acomodada como un pájaro*”. (p. 9). Titina se convierte en pájaro porque su naturaleza le demanda vuelo y altura, se prefiere con alas – literal y figurativo como andarse por las ramas- y no atada a las reglas absurdas que rigen el mundo de don Fernando. Esta conquista a la libertad se deja ver también en la pieza teatral *Los pilares de doña Blanca*, una pieza que pertenece a la línea mágica y poética en la dramaturgia de Garro. La obra, por su nombre, hace referencia al juego infantil y al igual que Titina, Doña Blanca está prisionera en una torre por su marido; sin embargo, desde allí emprende una búsqueda al amor masculino y a pesar del cortejo y pretensión de cinco caballeros, la conquista es también infructuosa, doña Blanca no consigue el amor del otro pero sí el de sí misma, ella se convierte al final de la obra en una paloma blanca. Elena Garro concede a Titina esa capacidad humana de actuar por voluntad propia y por lo tanto le concede la libertad interior una de las más grandes aspiraciones de la dramaturga.

CAPÍTULO III

El balcón, un presidio para la libertad

3.1 Paisajes de Clara. Descripción de la obra *La señora en su balcón*

La obra dramática *La señora en su balcón* se publicó por primera vez en 1959 en la revista jalapeña *La palabra y el Hombre* No, 11, julio-septiembre, pp. 20-23. (Rosas Lopátegui, 2014, p. 614). Posteriormente, en 1960, la dramaturga y crítica Maruxa Vilalta (1932–2014) la incluyó en la *Tercera antología de obras en un acto*. Al igual que la pieza *Andarse por las ramas*, la obra que aquí nos ocupa pertenece a la línea del Realismo mágico en la dramaturgia de Elena Garro, y ha sido además una de las piezas más representadas por directores de teatro mexicano como Víctor Hugo Rascón Banda (1958), Alejandro Jodorowsky (1963), Sandra Félix (1995) y Alexandro Ortiz Bullé Goyri (2008), luego de las obras *El rastro* (1958), *El árbol* (1963) y *Los perros* (1958). *La señora en su balcón* pieza en un acto es un drama que aborda en su totalidad el problema de la soledad existencial, es decir, aquella soledad doliente que responde a una ausencia de emociones positivas y de vínculos afectivos y que se inclina más a sentimientos como la orfandad, la angustia y el desamparo.

La soledad femenina es una constante en la obra dramática de Garro, particularmente en aquellas obras que se incluyen en el realismo mágico, donde paradójicamente es el lenguaje poético el que nos muestra y nos introduce a la desoladora existencia de sus personajes femeninos. El lenguaje poético que construye y da vida a los acontecimientos mágicos y de imaginación es el que justamente nos lleva a presenciar y sentir la abrumadora soledad de sus protagonistas, como es el caso del personaje de Clara en la obra que aquí nos ocupa. Garro presenta el universo introspectivo de una mujer en absoluta soledad, desamparada de la peor forma posible, es decir, de ella misma. “Toda la acción dramática transcurre en el interior del personaje; en su mundo íntimo de recuerdos y de sombras.” (Bullé Goyri, p. 161).

Clara es una mujer de cincuenta años, vieja, de pelo gris y melancólica que está apoyada en el balcón de su casa haciendo una introspección y un

recuento de las distintas Claras que ella fue en el transcurso de su vida. Con profunda desolación y abandono, ella se pregunta “¿Cuál fue el día, cuál la Clara, que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma...?” (p. 199)¹³ Así comienza el drama garreano y así comienza el drama de Clara, una mujer que nos presenta a la Clara de 8 años, a la de 20 y a la de 40. La protagonista recuerda, evoca y convoca a las Claras que ella fue y en este escenario de su vida aparece en primer lugar Clarita, la niña de ocho años. Con su traje de colegiala entra a escena con unos libros y una silla en la que se sienta. En seguida aparece el profesor García con un gesto pedante y un pizarrón portátil que coloca frente a Clarita. La clase comienza y el profesor pregunta cuál será la lección del día, a lo que la niña responde: “No sé, profesor García”. El profesor con gesto pedante le dice: “¡La redondez del mundo! El mundo es redondo, como una naranja achatada y... gira ... gira, sobre su propio eje.” (P. 200). Clara, la vieja, interviene desde su balcón, diciéndole a Clarita que no le crea, que el profesor sólo repite como guacamaya. Clarita, dirigiéndose a Clara, contesta que no le cree a su profesor porque, de lo contrario, “Estaríamos como las pepitas, encerradas, sin cielo, sin nubes y sin sol.” (p. 200).

Así inicia el diálogo entre el profesor y Clarita, donde el primero se obstina por enseñar la redondez del mundo y lo estrictamente correcto, todo bajo la lógica y la razón propias de los adultos y la exigencia escolar, sin dejar margen a la imaginación y a la inventiva infantil de Clarita, sin dejar margen a la duda y a las múltiples preguntas propias de los niños. Mientras que el profesor intenta explicar datos precisos de la antigua historia, la niña lo interrumpe diciéndole: “¡Profesor! ¿Por qué para decir una letra se necesitan cinco letras?”, a lo que el profesor contesta: “Porque la palabra “letra” tiene cinco letras.”(p. 200). Y el diálogo continúa:

CLARITA: ¿Pero por qué una “letra” tiene cinco letras?

PROFESOR GARCÍA: ¡No te salgas del tema! A ver, dime, ¿cómo es el mundo?

¹³ Todas las citas que se hacen de la obra *La señora en su balcón* son tomadas del libro *Obras reunidas. Tomo II Teatro*, FCE, 2016. Elena Garro. Introducción de Patricia Rosas Lopátegui.

CLARITA: ¡El mundo es bonito! En él hay naranjas de oro, redondas y achatadas. Y también hay columnas de oro.
PROFESOR GARCÍA: ¡No entendiste!
CLARA DE 50 AÑOS: ¡Sí entendió! (p. 200).

Clara, desde su balcón, aprueba las afirmaciones desbordadas de imaginación de Clarita. Desea que la niña no responda a la frivolidad del profesor y salvarla de los tediosos discursos escolares y que a cambio su imaginación alcance la dimensión de la magia. Así, cuando el profesor García trata de explicar sobre el peligroso mar de los Sargazos Clarita se imagina navegar en ese mar e irse en un barco con una sirena que cante. Sin embargo, Clara se da cuenta que esto será imposible “porque el mundo es redondo y todos los mares y los caminos llevan al mismo punto.” (p. 200). Clarita insiste en preguntar acerca de lo que el profesor le enseña, saber, por ejemplo, cuál es la versión del mundo antiguo y si en éste había ciudades que más tarde tiraron en el muladar; ella quiere viajar a Nínive, una ciudad que, según la explicación del profesor, era una ciudad pequeña con columnas, templos, escalinatas, estatuas y puertos, ciudades de las que sólo queda el nombre porque ya no existen más. Clarita insiste, quiere viajar a las ciudades antiguas:

CLARITA: Yo iré al muladar y entre todas las ciudades antiguas buscaré a Nínive. Y la hallaré, profesor García, porque es blanca y picuda, y sus escalinatas llevan al cielo. (p. 202).

El profesor García explica a Clarita que sólo a través de los siglos se puede llegar a Nínive, es decir, a través de la memoria. Pero a la niña no le basta la explicación quiere irse por los siglos y sale corriendo para encontrar la ciudad antigua. El profesor enfurecido le grita: “¡Niña! ¡Niña! ¡Niñaaaaa! (Recogiendo su pizarrón) La imaginación es la enfermedad de los débiles.” (p. 202).

Clara de 50 años sigue en el balcón y en seguida aparecen Clara de 20 años y tras ella Andrés, su novio. Este lleva en sus manos un anillo de compromiso el mismo que desea entregar a su prometida. Pero Clara, más que la unión matrimonial, prefiere vivir en Nínive, la ciudad plateada, la que por fin ha encontrado, y prefiere seguir viendo los árboles que se han cubierto de naranjas redondas y doradas. Andrés, como el profesor García, pide a Clara seguir los

preceptos sociales y convencionales puesto que para él el único puerto donde puede anclar es en ella. Pero su novia no acepta:

CLARA: ¿Anclar? No, Andrés, debemos correr como los ríos. Tú y yo seremos el mismo río; y llegaremos hasta Nínive, y seguiremos la carrera por el tiempo infinito, despeñándonos juntos por los siglos hasta encontrar el origen del amor y allá permanecer para siempre, como la fuerza que inflama los pechos de los enamorados. (p. 204).

Clara sigue siendo Clarita, desea escapar de lo convencional del mundo redondo que el profesor García le enseñaba. Ahora, Andrés también le propone ese mundo pues le ofrece una casa, un hogar, un trabajo, cuidados y dónde vivir juntos con hijos. A Clara no le basta un matrimonio, una casa y unos hijos, ella desea emprender el vuelo a horizontes lejanos y distintos, encontrarse en un amor inconmensurable y genuino, donde la fusión de los amorosos se vuelva uno solo:

CLARA: Hay muchos lugares donde vivir. Se vive en cualquiera de ellos. No es eso lo que yo pido sino un acuerdo para, después de vivir, seguir viviendo siempre juntos, inseparables. Como lo visto y la memoria, como el hombre y su pasado irremediable, como el polo positivo y el negativo que juntos dan el rayo. Yo te pido la voluntad de ser uno.

ANDRÉS: Sí, Clara, y yo te ofrezco la casa y mi trabajo y mis cuidados. (p. 204).

Andrés no se aparta del mundo convencional y pretende alcanzar el amor de Clara mediante lo convenido por la sociedad así que le pide a su novia lo acompañe para presentarle a sus padres y él presentarse con los de ella a fin de tener su aprobación y así mantener todo en orden. Pero para Clara el orden está en otra parte, está en el amor verdadero que no requiere la aprobación de nadie. Andrés no logra compenetrar en el deseo interior de Clara, su visión del amor sigue siendo distinto al de ella y todo se complica aún más cuando él pretende ponerle un anillo como señal de su amor y estar juntos para siempre. Clara lo rechaza porque el anillo no le representa el amor, no es el amor, es el mismo mundo circular que de niña trataron de enseñarle.

ANDRÉS: ¿Pero qué dices, Clara? ¿No quieres el anillo? ¿Me rechazas?

CLARA: Digo que eso no es el amor...el amor... el amor es estar solo en este hermoso mundo, y viajar por los árboles y las calles y los sombreros y las señoras y ser el mismo río y llegar a Nínive y al fin de los siglos... El amor, Andrés, no es vivir juntos, es morir siendo una misma persona, es ser el amor de todos. Tú no me amas. (p. 204).

Clara se aleja y Andrés insiste en entregarle el anillo. La incompatibilidad de deseos vuelve imposible la verdadera unión amorosa. Para Andrés el amor es de dos, para Clara el amor es ser uno. Mientras, Clara de 50 años, quien ha evocado y presenciado la escena, está ahí en su balcón aprobando la huida de Clara pues ella sabe que, de haber aceptado el anillo, el tedio matrimonial hubiese invadido los muebles de su casa. La escena se oscurece y Clara, sigue en su balcón.

Aparece en escena Clara de 40 años, triste, y con un plumero en la mano. Sacude el polvo de los muebles cuyo efecto solar le representa la magia de un diamante puro que gira y danza en el ambiente de su sala.¹⁴ Pero el encanto se interrumpe con la llegada de Julio, su esposo, quien le comenta enfadado la monotonía de su rutina diaria: "...Otra vez las nueve... otra vez el café con leche, y el viaje hasta la oficina..." (p. 206). Pero Clara pretende animarlo diciéndole que no todos los días ocurre lo mismo, puesto que él puede cambiarlo.

CLARA: ¡Es maravilloso, Julio! Las calles cambian de hora en hora. Nunca son la misma calle! ¿No te has fijado? ¡A que nunca llegas a la misma oficina, por la misma calle!"

"JULIO: No digas tonterías ¿Cómo va a ser maravilloso ir a una oficina llena de estúpidos, por unas calles también estúpidas e iguales? (p. 206).

¹⁴ Elena Garro, desde muy pequeña, tenía una visión profundamente mágica de la vida. El documental "La cuarta casa" del director José Antonio Cordero, da testimonio de ello:

Antonio -Oye Elena, ¿para ti qué es la felicidad?

Elena -Algo que no se alcanza en este mundo.

Antonio - ¿Dónde se alcanza?

Elena -Pues, tal vez en el cielo si lo alcanza uno.

Antonio -Y, ¿por qué no se alcanza?

Elena -Porque somos malos, oye. No te has fijado que entran rayos de luz en la mañana y se ven en esos rayos de luz polvitos de colores azules, verdes, amarillos que están girando. Yo me imaginaba que cada polvito de esos era un mundito chiquito y que ahí vivían gentecita chiquitita.

(Tomado de: <http://www.facebook.com/videos/la-cuarta-casa-un-retrato-de-elena-garro-de-josé-antonio-cordero>).

Para Julio, todo es igual todos los días. La repetición cotidiana es el infierno. Se vuelve una condena repetir todos los días “el mismo gesto, la misma frase, la misma oficina, la misma sopa.” (p. 206). Pero Clara quiere salvarse y salvarlo de esta condena y propone a su marido variar la rutina de su vida, como ella, haciendo alarde de su imaginación, yéndose de viaje, por ejemplo, a través del polvo de los muebles cuando los sacude, o a través de la pata de una silla cuando barre, así llega al bosque y camina por entre los árboles, se encuentra con el leñador, sube al vagón del ferrocarril luego a la casa del carpintero y más tarde a la mueblería donde termina comprando la silla y llevándola a su casa. Clara desea huir del infierno de la vida rutinaria y monótona, así como Clarita y Clara de veinte años deseaban escapar siempre del orden convencional de las cosas. Pero todo esto no son más que locuras según su marido, como alguna vez lo fueron para Andrés y el profesor García. A Julio le representa sólo una manera de huir del infierno y escapar, evadirse siempre de la realidad. Para él ya no hay esperanza alguna, “La vida es un horrible engaño” (p. 207), dice. Para Clara, sin embargo, la vida es maravillosa aunque ellos no hayan sabido andarla pues se quedaron “quietos como los lagos y pudriéndose en sus propias aguas” (p. 207). No lograron viajar juntos, lejos de sí mismos, debieron haberse ido hasta llegar a Nínive, el lugar que siempre desearon alcanzar Clarita y Clara. Para Julio el amor no existe como tampoco Nínive sólo los relojes y el dinero rigen la vida de los hombres como él. Sin embargo, para Clara este mundo material es un mundo malvado y aparente porque del otro lado está el mundo maravilloso:

CLARA: ...Detrás está el otro mundo maravilloso. Y detrás del tiempo de los relojes está el otro tiempo infinito de la dicha. Tú no quieres verlo, no quieres ver a Nínive, ni la memoria, ni los siglos. Me dejas sola en mitad del tiempo, sin nada a qué asirme... (p. 208).

Clara abandona a Julio para siempre y emprende un viaje a fin de llegar a sí misma, puesto que es lo único que le queda: encontrarse, y como no llegó a Nínive, ahora sólo le resta mirarse en la Clara de 50 años, quien se pregunta: “¿Quién abolió a los siglos pasados y por venir? ¿Quién abolió el amor? ¿Quién

me ha dejado tan sola, sentada en este balcón?” (p. 208). Ninguna de las Claras logró emprender el viaje a Nínive ni a ningún otro lado del mundo el único lugar que alcanzaron fue un estado de soledad profundo, abandonadas, porque ni a ellas mismas lograron llegar. No obstante, Clara, la del balcón, alberga una última esperanza para llegar a Nínive y al infinito tiempo y aunque ha huido de todo, ya sólo le queda dar el “gran salto para entrar a la ciudad plateada” y para alcanzarla debe huir incluso de sí misma; sólo una fuga era necesaria: hacia la muerte. Clara se lanza desde el balcón y muere.

3.2 Una soledad existencial

El principio del existencialismo sartreano señala que la existencia del hombre precede a su esencia. Esto quiere decir que el hombre empieza por existir, surge en el mundo y después se define. Dicho principio niega la existencia de Dios porque el hombre, al nacer, se encuentra absolutamente desamparado y comienza por no ser nada, es un ser sin definición alguna. En este sentido el hombre está destinado y condenado a ser libre, la libertad lo obliga a elegirse y a tomar decisiones, comienza por ser algo, comienza a proyectarse hacia un porvenir. El hombre será entonces lo que habrá proyectado ser y esto lo vuelve responsable de sus actos; se adjudica a él la responsabilidad de su existencia (Sartre, p. 12).

Pero el hombre, al elegir y tomar sus propias decisiones, no es responsable única y exclusivamente de su individualidad y subjetividad, sino que es responsable de todos los hombres porque con cada una de sus decisiones está eligiendo lo que él considera que debe ser el hombre, sus actos se proyectan a la humanidad entera. Así pues, la libertad de elección es el punto fundamental en el pensamiento existencialista. “Ser enteramente libre para elegirse implica ser enteramente responsable para con los demás.” (Sartre, p. 16).

La libertad y la responsabilidad de elección conducen al hombre a un estado de angustia y a un desasosiego que se experimenta al enfrentarse ante ese dilema cotidiano de tener que decidir por una u otra forma de actuar, pero la angustia responde a una responsabilidad mayor, porque compromete a la

humanidad entera, es decir, aquello que haya elegido se verá reflejado en el comportamiento de los demás hombres, en su aprobación o desaprobación. Así por ejemplo, si un hombre decide contraer matrimonio lo hará porque, entre otras cosas, cree en la monogamia como garantía de una estabilidad social para la humanidad; su decisión entonces se ve proyectada hacia los demás hombres. Dicha estabilidad se gesta en la moral que rige a los individuos al actuar responsablemente en el mundo. “Si los individuos son libres y responsables de sus actos necesitan una ética y una moral ajenas a cualquier sistema de creencias externo a la responsabilidad individual.” (Sartre, p. 18). Sartre señala que en este mundo el hombre decide lo que es y lo que son los otros, que todo proyecto humano tiende a la universalidad:

El hombre es poseedor de una naturaleza humana, esta naturaleza humana, que es el concepto humano, se encuentra en todos los hombres, lo que significa que cada hombre es un ejemplo particular de un concepto universal, el hombre.” (Sartre, p. 18).

De acuerdo a lo antes mencionado y como ya lo vimos anteriormente, algunas de las premisas que Octavio Paz aborda en su ensayo *La dialéctica de la soledad* (apéndice a *El laberinto de la soledad*), se fundamentan en el existencialismo sartreano. Si el hombre llega al mundo sin ser nada y sólo se define a sí mismo en el transcurso de su vida, es que desde su llegada padece un estado de orfandad y una absoluta soledad. Los hombres desde su nacimiento están solos y se sienten solos, dice Paz. “La soledad, el sentirse y el saberse solo, desprendido del mundo y ajeno a sí mismo, separado de sí, no es característica exclusiva del mexicano. Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos.” (Paz, p. 211). Y más adelante señala: “En efecto, soledad y orfandad son, en último término, experiencias del vacío.” (Paz, p. 211). La aseveración del poeta y más aún, la del filósofo francés, el existencialismo se asocia con sentimientos de angustia, duelo, desesperanza y melancolía, fruto de la futilidad de la existencia humana. No obstante, el existencialismo sartreano no es una ideología pesimista sino al contrario, es una filosofía que nos invita a tomar las riendas de nuestra vida y a

saber elegir entre todas las posibilidades que se nos presentan y al hacer esto asumir la responsabilidad de dichas elecciones las mismas que tendrán un efecto en las decisiones de los demás.

En el drama *La señora en su balcón* Clara atraviesa un estado de soledad existencial. Es una mujer que sufre la infelicidad de su aislamiento y un vacío interior. La nostalgia y la frustración la arrojan al sufrimiento de una soledad doliente y en absoluto desamparo. Las elecciones y decisiones que tomó en el transcurso de su vida, como lo veremos más adelante, la llevaron inexorablemente a sufrir un estado de soledad que se muestra desde la primera escena. Clara se ve a sí misma y reflexiona existencialmente; apoyada en su balcón mira el vacío con cara melancólica y se pregunta: “¿Cuál fue el día, cuál la Clara, que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma...?”(p. 199). Clara, como todos en la vida, es víctima de sus decisiones y ha sido, como dijo el poeta nayarita Amado Nervo “el arquitecto de su propio destino”. La nostalgia le sofoca porque las cosas no volvieron a ser nunca más como alguna vez lo fueron, los años de felicidad, de magia y encanto se disiparon con la redondez del mundo: “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...” (p.199). La libertad de ser libre gratifica y a la vez condena a Clara puesto que su deseo será siempre vivir en el otro lado del mundo, como cuando niña que corría libre como los ríos pero el mundo dejó de ser plano y hermoso. La libertad de elección llevará siempre a Clara a tomar decisiones que la mantendrán en pugna y conflicto con el mundo convencional; ya de niña desea estar aparte, ajena a la circularidad del mundo, distante de la obediencia:

PROFESOR GARCÍA: ¡A ver! ¡A ver, niñita! ¿Qué vamos a estudiar hoy?

...

CLARITA (*muy atenta, sentada en su silla*): No sé, profesor García...

PROFESOR GARCÍA: (con voz pedante): ¡La redondez del mundo! El mundo es redondo, como una naranja achatada y... gira... gira, sobre su propio eje.

CLARITA (A Clara de 50 años): No le creo. Estaríamos como las pepitas, encerrados, sin cielo, sin nubes y sin sol. (p. 200).

Clarita se empeña en transgredir las leyes del mundo, como más tarde lo hará Clara de veinte años y Clara de cuarenta. A toda explicación del profesor García, la niña busca una ranura de luz solar por donde abrevarla para su imaginación y sus deseos de libertad. Cuando el profesor le explica que los antiguos pensaron que el mundo era plano y que terminaba en las columnas de Hércules y más allá se encontraba el mar de los Sargazos, “un mar peligroso y oscuro, poblado de algas y líquenes gigantes” (p. 200). Clarita desea fervientemente llegar allá: “CLARITA: “¡Profesor García! Yo quiero navegar en ese mar. Iré en un barco con una sirena que cante. ¡Buuuu! ¡Buuuu!” (p. 200). La curiosidad innata de Clarita atraviesa los límites de la imaginación y la fantasía y no hay razón alguna que le muestre lo contrario.

CLARITA: Le pregunto que si en el mundo antiguo había ciudades.

PROFESOR GARCÍA: (*tranquilizándose*): ¡Claro que las había! ¡Y muy hermosas! Atenas, Esparta, Argos, Micenas, Tebas, Babilonia, Nínive... (p. 201).

Una vez más los postulados existencialistas coinciden en el proceso de construcción del personaje de Clara. A la edad de veinte años las reminiscencias de infancia se manifiestan con claridad en la protagonista; el asombro, la magia y el encanto siguen siendo su versión del mundo, la razón y la lógica convencional de los adultos no tienen cabida en su universo paradisiaco. Sin embargo, su *claridad* sufre deterioro con el pasar de los años y esta manera de pensar y concebir el mundo la han llevado como último puerto al balcón de su casa cuya única certeza son la soledad y la muerte. Al respecto señala Paz: “A medida que crecemos esa primitiva sensación se transforma en sentimiento de soledad. Y más tarde, en conciencia: estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisiaco nos unían a la vida.” (Paz p. 211). La niña Clara, la joven y la adulta reclaman una existencia profundamente individualista, sin margen a una posible comunión social a establecer lazos afectivos con sus pares y esta *elección* de carácter individualista y por lo tanto subjetiva, una subjetividad

sartreana que responde a esa elección individual hecha sólo por sí misma: “El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente.” (Sartre, p. 21).

Este carácter individualista subjetivo hizo de Clara lo que ella proyectó ser desde siempre; ahora, las Claras se conducen inexorablemente al desamparo y a la irremediable hostilidad del mundo. Clara cobra conciencia de su soledad y se rinde frente a ese remoto porvenir paradisiaco; no obstante, pretenderá volver a él de la única manera posible: la muerte. Al final del laberinto le espera nuevamente el porvenir: “La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al final del laberinto de la soledad” (Paz, p. 212). Clara, al igual que Martín Moncada de *Los recuerdos del porvenir*, sabe que el estado perfecto es la muerte donde el tiempo se disipa y el porvenir es lo único que le espera: “Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera plenamente su otra memoria.” (Garro, 2016, p. 32).

Además del carácter individualista y subjetivo que poseen las elecciones de Clara éstas poseen también un carácter e impacto universal particularmente en el ámbito latinoamericano. Al respecto cabe señalar lo que menciona Ana María del Gesso Cabrera con respecto a la protagonista:

Con el recurso del desdoblamiento, del buceo en su pasado, del autoexamen y el diálogo con ella misma, la historia del personaje se universaliza en la historia de toda mujer latinoamericana en permanente búsqueda, en permanente querer saber quién es, en permanente pretensión de ser visible para los “otros” (p. 244).

El diálogo y la búsqueda consigo mismas en el ámbito de lo femenino, así como la familia, el matrimonio son temas recurrentes en el ejercicio teatral escrito por mujeres en la época de la primera mitad del siglo XX en México. Como ya se mencionó en el capítulo I de esta investigación, las dramaturgas pusieron su pensamiento y su visión del mundo interior –y exterior- en el escenario como formas de libertad y esperanza, como un llamado a la comprensión del ámbito femenino y una manera de establecer una dialéctica con el mundo, el mundo hecho de hombres y mujeres. En este sentido Elena Garro tiende a la universalidad desde el espacio particular de Clara.

3.3 Fragmentos del tiempo: instantes de soledad

Una teoría más que coincide con el pensamiento sartreano y paciano y que cabe para la interpretación de la obra dramática *La señora en su balcón* es la teoría del *Instante* de Gaston Bachelard. Aunque su teoría se fundamenta a partir del análisis de dos principios contrapuestos, es decir, la del *instante* del filósofo Roupnel y la de la *duración* del filósofo Bergson. Sin embargo, para esta interpretación nos basaremos en la teoría del Instante, según Bachelard. Así pues, siguiendo la tesis de Roupnel, Bachelard señala que el tiempo tiene sólo una realidad y ésta es la del instante. El instante se suspende entre dos nada: lo que ya pasó y lo que pasará, lo sucedido anteriormente y lo que está por venir quedan igualmente en el vacío. El tiempo podrá renacer –en el instante- pero antes tendrá que morir, señala el autor. El instante es en este sentido soledad. “Es la soledad más desnuda en su valor metafísico.” (Bachelard, p. 11). Una soledad que confirma el aislamiento trágico del instante: “mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado”. (Bachelard, p. 11).

Dicho lo anterior vemos que Clara vive un momento de aislamiento dramático cuyo recuento de vida la arroja a vivir el instante de soledad absoluta. Si la única realidad del tiempo es la del instante, la única realidad de Clara es su experiencia de soledad sumada al instante ya de por sí solitario. Dice Bachelard que “el tiempo se presenta como instante solitario como conciencia de una soledad” (Bachelard, p. 11) y Clara tiene conciencia de la soledad que vive en el balcón de su casa; finalmente, renunciar a los estereotipos sociales que trataron de imponerle desde niña y en su juventud, a los cuales ella desobedeció, la llevaron irremediabilmente al balcón de su casa y al suicidio:

CLARA DE 50 AÑOS; ¡No huyas del pizarrón, Clarita! ¡No huyas del profesor García! ¡Todavía no lo sabes, la huida no te va a llevar sino al balcón! (p. 202).

Según Bachelard, para vivir y sentir el instante es preciso volver a los actos claros de la conciencia. Los instantes previos de la muerte de Clara cobraron mayor conciencia que nunca antes puesto que en ellos se acumularon todas las vivencias del pasado y la añoranza de un porvenir, de un futuro esperanzador como ella lo imaginaba, sin embargo, no tuvo mayor conciencia que la de la muerte, con la cual aniquilaría su propia realidad. Si el ser toma conciencia de sí en el instante presente, y es en ese instante el único terreno en que se pone a prueba la realidad, entonces la única realidad de Clara en este sentido y en este instante fue renunciar a la esperanza y huir de sí misma. Sólo le bastó un salto para llegar a la ciudad plateada que siempre anheló:

CLARA DE 50 AÑOS: 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. (p. 208).

Clara realiza un procedimiento de autoconciencia cuando sabe que la muerte es inminente. Al igual que Felipe Ángeles, el protagonista de la obra dramática que lleva su nombre, el pasado, el presente y el futuro se suman en un solo instante, el instante que precede a la muerte.¹⁵ Según Bachelard, el instante poético es una toma de conciencia, una comprensión del instante en su solitud y que está fijo en la verticalidad del tiempo, en contraposición a la horizontalidad común y corriente; el instante es un momento de sincronía donde pasado, presente y futuro se mezclan y confunden. El instante se muestra como capaz de precisión y de objetividad, y nosotros sentimos en él la marca de la fijeza y de lo absoluto. Para Clara no hubo mayor objetividad y precisión que la certeza absoluta del suicidio; quizás el salto fue el último instante -suspendido en un punto de la verticalidad- de la vida donde encontró la plenitud y el único momento de encontrarse a sí misma. Al respecto señala Bachelard citando a Roupnel:

¹⁵ Momentos antes de ser fusilado, Felipe Ángeles dialoga con el padre Valencia y le dice: "Estoy en paz, padre. Sé que como todos los hombres no estoy exento de errores y crímenes... tal vez la misma vida es un error y sólo la muerte es la perfección, porque ahí cesa el combate, el deseo, el fuego que nos consume. Esta noche me ha dado la extrañeza de la calma. Si dentro de unos minutos logro ser digno frente al paredón, conoceré por un instante la eternidad. Eso es todo lo que espero." *Obras reunidas. Tomo II. Teatro. FCE. 2016. Elena Garro. P. 140.*

La idea que tenemos del presente es de una plenitud y de una evidencia positiva singulares. En él nos encontramos a nosotros mismos con nuestra personalidad completa. Sólo allí, por él y en él, tenemos la sensación de existir. Y hay identidad absoluta entre el sentimiento del presente y el sentimiento de la vida. (Bachelard, p.18).

Clara se forjó una identidad a base de añoranzas incumplidas y sentimientos quebrantados durante la infancia y la juventud. No obstante, en el presente de su edad adulta, se robustece el sentimiento de fracaso que coincide con el sentimiento de su vida: una derrota total de sueños y la imaginación intensa de Clara se diluye con el paso de los años hasta colmar el desencanto con la petición de matrimonio que le hace Andrés a la Clara de veinte años.

3.4 El porvenir de los recuerdos: una memoria episódica

La evocación, los recuerdos y la nostalgia representan un *leit motiv* en el drama *La señora en su balcón*. Los recuerdos de la infancia son para Clara una posibilidad de anclaje a la ilusión de la vida; pero el inminente naufragio de su existencia la acecha. Aquellos acontecimientos infantiles le representan ahora un mundo ajeno y distante del que ya no es posible asirse, todo quedó en el pasado, su mundo infantil se abolió como se abolieron sus sueños y sus ganas de vivir.

No sólo en la dramaturgia garreana predominan reminiscencias de infancia o nostalgia infantil. La novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) es una historia que se basa en la infancia de la dramaturga, en las vivencias que tuvo durante la Guerra Cristera en Iguala, Guerrero, donde vivió los primeros años de su vida; así también en algunos cuentos que se incluyen en el libro *La semana de colores* (1964) particularmente el cuento *El duende* cuyas protagonistas son Eva y Leli, dos niñas hermanas que asisten la mayor parte del día jugando en el jardín de su casa, internadas en medio de la exuberancia verde de las plantas, imaginándose a un duende como su amigo imaginario quien las inducía a realizar perversas travesuras propias de la edad. Según testimonio de Elena, ella y su hermana Deva, tenían una fascinación por el jardín de su casa donde pasaban horas jugando y nutriendo su imaginación y fantasía a través de esos

pequeños microcosmos de plantas, insectos y pequeños arroyos que ellas inventaban.

Organizábamos naufragios: echábamos una puerta al agua y provocábamos un oleaje terrible hasta que el náufrago caía al agua. Eran tiempos felices, aventureros y gloriosos. Esa era mi familia paterna, muy corta pero muy igual, todos éramos uno... (Carballo, p. 482)

Los cuentos *La semana de colores* y *Antes de la guerra de Troya* son dos relatos más entre algunos otros, donde Elena Garro acude a la memoria para relatar acontecimientos relativos a un lugar y un momento específicos situados en el pasado primordialmente de la infancia. Son relatos que rememoran vivencias infantiles, no solamente de carácter lúdico o teñidos de felicidad, sino que plantean experiencias oscuras y perversas también propias de la infancia, como es el caso de Eva y Leli las protagonistas del cuento ya mencionado, donde la primera le da de comer a la segunda unas hojas venenosas y muere.

La señora en su balcón es un drama que se funda en la memoria episódica. Esa memoria que almacena los recuerdos narrativos de las vivencias de su pasado como anécdotas fijas en imágenes y palabras. Clara, en el último momento de su vida, acude a su memoria biográfica donde ha acumulado aquellos eventos que determinaron el final de su vida. A través de la memoria nos lleva a recorrer y presenciar acontecimientos que marcaron el trayecto de su vida, vivencias por las que atravesaron la niña, la joven y la adulta de cuarenta años. Sin embargo, el recuento de vida que hace Clara no sólo permanece en el pasado ni pertenece a la Clara que antes fue, sino que la definen tal y como lo que es en el presente, la Clara de cincuenta años. Al respecto Paul Ricoeur señala en su libro *Memoria y olvido* que “La memoria constituye por sí sola un criterio de la identidad personal” Y más adelante dice: “El vínculo original de la conciencia con el pasado reside en la memoria.” (Ricoeur, p. 16) En este sentido, la configuración de la identidad y personalidad de la protagonista se debe a esa suma de vivencias de las cuales tiene conciencia respecto al pasado para así definirse en el presente.

Clara no sólo acude a la memoria episódica sino también a la memoria subjetiva, es decir, esa memoria que guarda emociones y sentimientos que trascienden el lugar y el tiempo, los años y los siglos; “es una memoria universal producto de la memoria colectiva de los pueblos.” (Ricoeur, p. 16). Cuando el profesor García le explica a Clarita sobre la existencia de Nínive, ella desea fervientemente ir hacia allá, encontrarse en la ciudad plateada con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos; pero a Nínive sólo podrá llegar a través de la memoria, según le explica el profesor:

PROFESOR GARCÍA: ¡Cálmate, niña! ¡Óyeme! Nínive no existe. Existió hace muchos siglos, mucho antes de que nosotros nacióramos.

CLARITA: ¿Y entonces, por qué sabe usted cómo es?

PROFESOR GARCÍA: Porque la hemos guardado en la memoria. En la memoria de los pueblos.

CLARITA: ¿En la memoria? Pues hay que ir a la memoria.

PROFESOR GARCÍA: La memoria, Clara, es el poder retentivo del hombre.

...

CLARITA: Sí, por eso quiero ir.

PROFESOR GARCÍA: ¡Nínive sólo existe en la memoria! (p. 202).

El drama garreano se funda en dos tipos de memorias: una memoria episódica y una memoria subjetiva. Ambas se relacionan para generar una reflexión sobre el significado e incidencia del pasado en el presente cuyos recuerdos y reflexiones determinarán la decisión final de Clara: el suicidio. Los recuerdos de Clara oscilan entre ese pasado que recuerda y el futuro que añora, de niña desea llegar a Nínive y escala los sitios de su imaginación para arribar a lugares desconocidos y de joven desea encontrar el amor verdadero, fundirse con el hombre y volverse uno; ambas cosas nunca llegan a ser posibles.

CLARA: (...) No es eso lo que yo pido sino un acuerdo para, después de vivir, seguir viviendo siempre juntos, inseparables. Como lo visto y la memoria, como el hombre y su pasado irremediable, como el polo positivo y el negativo que juntos dan el rayo. Yo te pido la voluntad de ser uno. (p. 204).

Volviendo al filósofo francés, señala “La memoria garantiza la continuidad temporal de la persona. Esa continuidad entre el pasado y el presente me permite remontarme sin solución de continuidad desde el presente vivido hasta

los acontecimientos más lejanos de mi infancia.” (Ricoeur, p. 16) El andamiaje temporal de recuerdos y evocaciones a las que acude Clara cobran vigencia y presencia en la escena, Clarita y el profesor García; Clara de 20 años y Andrés, su novio; Clara de 40 y Julio, su marido. Sin embargo, Clara en el balcón no tiene posibilidad para el olvido y en cambio la memoria agoniza en el límite de la frustración, el desencanto y la desesperanza. La opción retrospectiva de la protagonista la convierte en una agente pasiva frente a la imposibilidad de cambio, ya no hay nada qué hacer más que encaminarse a la resignación de la muerte. El viaje introspectivo a través de la memoria no salva a Clara, no garantiza, en este caso, la continuidad de su presente; la memoria como la esperanza se desvanecen.

3.5 Nínive: nostalgia del paraíso

El jardín, los árboles, la flora, los ríos, los mares, son el ámbito predilecto de Clara. Estos espacios libertarios adquieren un carácter mágico y poético –que ya de por sí lo son- que Elena Garro les imprime con carácter de suma belleza para la exaltación del alma femenina –contrario al masculino- y engrandecer su espíritu, su interior; son espacios de un anhelo frecuente para permanecer siempre en ellos. Frente a la constante amenaza patriarcal y al acorralamiento del mundo trivial y convencional la protagonista tiene sólo dos alternativas: la naturaleza y la imaginación, aspira a ellas como su último puerto de llegada: “CLARA: ...El amor es estar solo en este hermoso mundo, y viajar por los árboles y las calles y los sombreros de las señoras y ser el mismo río...” (p. 205). Al igual que en la pieza *Andarse por las ramas*, en este drama que aquí nos ocupa, los árboles representan un espacio de refugio y libertad: “CLARA: ¿Cómo puedes decir que tengo miedo, cuando los árboles se han cubierto de naranjas redondas y doradas y en cada una de ellas hay una Clara viviendo por fin en su ciudad? En Nínive plateada. ¿Miedo de qué?” (p. 205). El ámbito natural y en particular los árboles dotan de seguridad, amor y fantasía a las protagonistas de ambas piezas. Al respecto, Mircea Eliade señala en su libro *Lo sagrado y lo profano*:

La imagen del árbol no se ha escogido únicamente para simbolizar el cosmos, sino también para expresar la vida, la juventud, la inmortalidad, la sabiduría. ... El árbol ha llegado a expresar todo lo que el hombre religioso considera real y sagrado por excelencia... También los mitos de la búsqueda de la inmortalidad o de la juventud ponen en primer plano un árbol de frutos de oro o de follaje milagroso, árbol que se encuentra en un país lejano (en realidad en el otro mundo), (p. 99).

Pero esta naturaleza no sólo es aquella que se le presenta de manera natural en el mundo real, sino que además aspira a llegar siempre y de manera frecuente a eso otro ámbito sagrado y mítico, ámbito impregnado de poesía, magia y belleza donde el tiempo y el espacio se disipan y éste es la ciudad de Nínive, la ciudad plateada.¹⁶ Al final de la obra las Claras de cuarenta y cincuenta años, resignadas ante la imposibilidad de vivir en este mundo y cuando han huido de todo y de los hombres, emprenden la última búsqueda al tiempo infinito:

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 en 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, translúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles. Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma para alcanzarla... (p. 208).

Para concluir, y retomando el principio existencialista de Sartre cuya afirmación señala que el hombre está destinado y condenado a ser libre, y que la libertad lo obliga a elegirse y a tomar decisiones asumiendo a sí mismo su responsabilidad, vemos entonces que las elecciones y decisiones que tomó en el transcurso de su vida la protagonista de la pieza *La señora en su balcón* la llevaron irremediabilmente a sufrir su soledad pero una soledad que le concedió de

¹⁶ Nínive fue una ciudad mítica, capital de la antigua Asiria, ubicada en la parte norte de Mesopotamia y rodeada de los ríos Tigris y Éufrates, los mismos a los que se les relacionaba con el paraíso. Nínive se fundó como un santuario en 1800 a. C. y fue gobernada por el rey Senaquerib, hombre amante de la naturaleza. En el palacio Kuyundsnik creó el primer zoológico de la historia e instaló bellísimos jardines donde cultivó plantas y árboles exóticos. Tomado de: (*Nínive, el descubrimiento de la mítica capital de los asirios* (nationalgeographic.com.es) el 15 de mayo de 2023. En el libro de Jonás del Nuevo Testamento en el capítulo 3 versículos 1 y 2 se menciona la ciudad de Nínive cuando Yavé le dice a Jonás “Levántate, vete a Nínive’(,,,) Nínive era una ciudad muy grande. Se necesitaban tres días para atravesarla (...) p. 898.

alguna forma le libertad para dar el último salto, para evadirse y huir para siempre del mundo. Clara asumió la plena libertad al elegir la muerte y en este sentido la libertad como una realización voluntaria y física puesto que no tuvo obstáculos o impedimentos. Metafóricamente, emprende el último escape, la última huida, el vuelo hacia la libertad para llegar finalmente a donde siempre quiso llegar. En los años de infancia y los años de juventud eran constantes las evasiones y las huidas; pero para la Clara de cincuenta años, derrotada y sin esperanza, ya no son suficientes los viajes imaginarios, las fantasías y los sueños. Antes, para liberarse del mundo opresor, del tedio monótono y mayormente de la figura patriarcal, le bastaba su imaginación, con la cual podía irse por las patas de una silla y caminar por entre los árboles, crear su propio mundo enigmático y fantasioso y salvarse del “infierno” conyugal sobre todo, o bien, llegar a Nínive, la hermosa ciudad plateada que siempre anheló. Al rebelarse contra los estereotipos sociales y la inconformidad de lo convencional sólo hacía falta el salto final. “Sólo fue necesario el último salto “Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria (*Se lanza por su balcón. Se oye el ruido del cuerpo que cae*)” (p. 209).

El balcón representa el ciclo de vida con la que inicia y termina la obra pues en él Clara comienza y termina la introspección de su vida; además, “el balcón es la frontera entre el pasado que la hostiga y el presente incierto, es la idea de estar pisando un límite, de estar en una situación de crisis que se define, finalmente, antes de caer el telón...” (Del Gesso Cabrera p. 244). El balcón es también el hábitat de lo exterior como un reducto de la casa que apunta hacia afuera y, sin embargo, desde lo externo, Clara habita en el espacio más íntimo que es el interior de ella misma, clara reside ambivalentemente entre lo externo y lo interno, y esta ambivalencia le constituye, además, el presidio que la mantuvo prisionera de sí misma, el balcón es el tribunal del juicio final cuya sentencia y condena las dictaron las Claras que antes fue.

Clara pasa a esa nueva vida que siempre añoró y así, como lo señala Paz, traspasó su soledad y rehace los lazos que la unieron a la vida en un pasado paradisiaco. Y así como el poeta, Elena Garro concebía también la

muerte como un vivir más allá de esta vida, “La muerte es vivir para siempre” (Poniatowska, (2006 p. 103). Al final de la obra, cuando Clara da el salto final, la indiferencia del mundo ordinario, la frivolidad y trivialidad que tanto rechazó se manifiestan en la expresión del lechero quien encuentra muerta a la protagonista: “LECHERO: ¡Ora! Llamen a la policía, se suicidó la vieja del 17.” (p. 209). Clara, sin embargo, trasciende al plano espiritual y dotada de libertad va al encuentro de Nínive, su paraíso perdido.

CAPÍTULO IV

Una cripta donde se alcanza la vida más que la muerte

4.1 Descripción de la obra *Un hogar sólido*

La obra de mayor éxito en el cuarto programa de Poesía en Voz Alta, que tuvo lugar en el teatro Moderno de la ciudad de México el 19 de julio de 1957, fue *Un hogar sólido*. Una pieza breve que consta de un acto y una escena y que se presentó junto con las obras *Andarse por las ramas* y *Los pilares de Doña Blanca*. Al igual que estas, la que aquí nos ocupa pertenece a la línea del realismo mágico, cuyo registro poético se concentra como en ninguna otra. En 1957 la revista *Mañana!* la publicó por primera vez y posteriormente en 1958 la universidad veracruzana la publicó junto con otras cinco piezas breves de la dramaturgia poblana. En 1967 Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares incluyeron *Un hogar sólido* en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, siendo este uno de los más grandes reconocimientos literarios en el exterior del país de Elena Garro en el siglo XX. Enrique Olmos de Ita señala: “*Un hogar sólido* es una de las obras emblemáticas de Garro y al tratarse de su primera publicación es también la primera obra de teatro moderna divulgada a gran escala por una mujer en México.” (*Tierra adentro*, p. 16).

El presente capítulo tiene como finalidad describir, analizar e interpretar la obra *Un hogar sólido* destacando el elemento del espacio así como las categorías de la muerte, la soledad, la nostalgia y los recuerdos, cuya presencia en la obra son fundacionales. El análisis y la interpretación de esta pieza estarán sostenidos teóricamente por algunos principios del libro *La poética del espacio* del filósofo Gastón Bachelard, el apéndice *La dialéctica de la soledad* incluido en el libro *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y el libro *La muerte: un amanecer* de Elisabeth Kübler-Ross.

Cabe mencionar que la obra en cuestión tiene, más que ninguna otra en la dramaturgia garreana, un carácter autobiográfico, pues cada uno de los

personajes representa a un miembro de la familia nuclear de Elena Garro.¹⁷ La obra se sitúa en una época posrevolucionaria entre 1920 y 1930, aunque como veremos más adelante, el tiempo será ambivalente, puesto que no se sujeta a una cronología convencional.

La obra presenta ocho personajes: Don Clemente (60 años), Doña Gertrudis (40 años), Mamá Jesusita (80 años), Catita (5 años), Vicente Mejía (23 años), Muni (28 años), Eva, extranjera (20 años) y Lidia (32 años). El lugar donde se desarrolla la obra es una cripta familiar cuyos integrantes pertenecen a distintas generaciones. Todos ellos se encuentran muertos —y vivos—, a excepción de Lidia. La anécdota comienza cuando Doña Gertrudis escucha pasos provenientes del exterior; pero Don Clemente, su esposo, no le cree hasta que Catita dice también escucharlos y gustosa dice: “¡Son muchos pies!” Mientras tanto, Don Clemente ha perdido sus metacarpos y pide a Gertrudis que lo ayude a buscarlos. Aparecen Vicente Mejía y Mamá Jesusita, madre de Gertrudis, quien también se pone atenta para escuchar los pasos del exterior. Los ruidos de afuera van en aumento. En seguida la abuela pide a Catita, hermana de Jesusita, le pula la frente para que le brille como la estrella polar. A partir de este momento comienzan a aflorar los recuerdos de los personajes quienes parecen estar más vivos que muertos. La evocación de antaño de cuando estaban vivos les ciñe de nostalgia el espíritu porque a su memoria asisten acontecimientos de una trascendencia esencial, dice Mamá Jesusita: “¿Te acuerdas Gertrudis? ¡Eso era vivir! Rodeada de mis niños tiesos y limpios como pizarrines.” (p. 4) Gertrudis sigue en conversación con Mamá Jesusita, recordando los momentos más gratos en su vida, así como el carácter efímero de la existencia: “GERTRUDIS: ¡Sí, mamá! (...) ¡Qué bonita te veías con tu

¹⁷ Guillermo Schmidhuber de la Mora señala en su texto “Teatro garroísta” que los personajes de *Un hogar sólido* están “inspirados en el árbol genealógico de la autora”. Y menciona a cada uno de ellos y su respectiva relación familiar: “Catita es Sofía, hermana mayor de Elena, (...) Vicente Mejía es el abuelo Tranquilino Navarro Díaz, que fue general juarista (...) Doña Gertrudis es la abuela Josefa Melendreras, asturiana que muere en México. Clemente Bonifacio Garro Melendreras, tío de Elena, (...) Mamá Jesusita es la abuela Francisca Benítez. Muni es Bonifacio Garro Velasco, primo de Elena, (...) Eva es Esperanza Velasco de Garro, española, esposa de Bonifacio y madre de Boni. Lidia es Elena, la propia autora, que siempre buscó un hogar sólido.” El dramaturgo jalisciense menciona que estos datos provienen de Jesús Garro Velázquez, sobrino de Elena Garro, y a quien la autora le confesó dicha información. Schmidhuber, Guillermo, “Teatro garroísta”, en: Garro, Elena, *Teatro completo*. FCE, 2016, pp. XX y XXI.

abanico y las dormilonas en las orejas! MAMÁ JESUSITA: ¡Ya ves, hija, la vida es un soplo!" (p. 23). El diálogo se interrumpe abruptamente con la intervención frívola de Clemente a quien ahora se le ha perdido su fémur; pero aparece Vicente diciendo que vio a Catita jugar con el hueso a la trompeta. Mientras Catita juega con su cornetita de azúcar, Gertrudis recuerda el día en que la niña le perdió su clavícula rota.

GERTRUDIS: (...) A mí me perdió mi clavícula rota. Le gustaban mucho los caminos de cal dejados por la cicatriz. ¡Y era mi hueso favorito! Me recordaba las tapias de mi casa llena de heliotropos. Te conté cómo me caí, ¿verdad? (p. 23).

Los ruidos del exterior se oyen ahora con más fuerza. Vicente dice que sin duda alguien llega y que tendrán huéspedes, y, en efecto, Catita es quien distingue la luz que se filtra por la ranura donde habrá de llegar algún familiar difunto. Gertrudis llama a Muni, su sobrino e hijo de Eva, le anuncia que alguien llega y quizás sea alguna de sus primas con quien podrá jugar y reírse a ver si así se le quita la tristeza. Eva, al escuchar los golpes de afuera, recuerda con nostalgia y añoranza la casa lejana de su infancia:

EVA: (...) ¡Muni, hijito! ¿Oyes ese golpe? Así golpea el mar contra las rocas de mi casa... ninguno de ustedes la conoció... estaba sobre una roca, alta, como una ola. Batida por los vientos que nos arrullaban en la noche, remolinos de sal cubrían sus vidrios de estrellas marinas, la cal de la cocina se doraba con las manos solares de mi padre... por las noches las criaturas del viento, del agua, del fuego, de la sal, entraban por la chimenea, se acurrucaban en las llamas, cantaban en la gota de los lavaderos... (p. 25).

Eva interrumpe la evocación de sus recuerdos para señalar con su brazo el raudal de luz que entra en la cripta cuando quitan la primera loza. La acotación dice: "*(El cuarto se inunda de sol. Los trajes lujosos de todos están polvorientos y los rostros pálidos.)*" Catita se pone contenta porque alguien nuevo llega, se pregunta si será Doña Diferia o San Miguel quien lo trae, porque a ella la trajo Doña Diferia antes de ir a la escuela, antes de aprender el silabario. Mientras, arriba, por el trozo de bóveda abierta al cielo, se ven los pies de una mujer "suspendidos en un círculo de luz". Gertrudis con alegría le dice a Clemente: "¡Clemente! ¡Clemente! Son los pies de Lidia: ¡Qué gusto, hijita, que gusto que

hayas muerto tan pronto.” (P. 23) En silencio comienza el descenso de Lidia, que lleva un vestido blanco y los ojos cerrados. Catita pregunta que quién es Lidia puesto que no la conoció a lo que Muni responde diciéndole que es hija de Gertrudis y Clemente. Lidia queda de pie, en medio de todos, y abre los ojos. Una alegría súbita se expande en el espacio. “LIDIA: ¡Papá! (*Le abraza.*) ¡Mamá! ¡Muni! (*Les abraza.*) GERTRUDIS: Te veo muy bien, hija.” (p. 26).

Lidia saluda y reconoce a sus familiares difuntos. Arriba, desde el círculo de luz, se escucha la voz de un hombre dirigiéndole palabras de despedida a Lidia. Catita recuerda que fue ella quien llegó primero a la cripta y luego Vicente con sus heridas abiertas de los fogonazos que le dieron la muerte. Al terminar arriba el sermón de despedida, colocan las losas y todo queda oscuro. Lidia está contenta de verlos a todos; pero sobre todo a Muni, su primo, el predilecto, quien se suicidó con cianuro a la edad de veintiocho años. El joven comenta que decidió morir porque ya no quería caminar las banquetas como un perro “buscando huesos en las carnicerías llenas de moscas,” en cambio él quería una ciudad alegre, una ciudad sólida como la casa que tuvo de niño. Lidia responde con entusiasmo y añoranza pues ella también deseaba una vida alegre y feliz:

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 me miraron durante años... Yo pulía los pisos para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. (...) Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular...” (p. 28).¹⁸

Lidia, Muni y Eva manifiestan con nostalgia qué es lo que hubieran querido ser y lo que dejaron cuando niños, como el campanario en el cielo que les contaba las horas que les quedaban para jugar. Ya adultos sólo alcanzaron la desilusión de la vida. Sin embargo, Clemente anima a Lidia diciéndole que ahora, ya muerta, podrá ser todo lo que ella quiera y anhela: “CLEMENTE: ¿Lili, no estás

¹⁸ Aparecen aquí dos datos relevantes en relación al carácter autobiográfico de la obra. Elena Garro convivió los mejores años de su infancia con su primo Boni, hijo de su tío Bonifacio, hermano de su padre Antonio Garro. Su primo fue cómplice y compañero de las diversiones de Elena cuando niña. Boni se suicidó muy joven y Elena sufrió durante mucho tiempo esta inexorable pérdida. El otro dato hace referencia de cuando Elena, recién casada, se fue a vivir a la casa de los padres de Octavio Paz, su esposo; según testimonio de la autora, desde los primeros días de matrimonio su vida se vio amenazada por el maltrato familiar, la desilusión y la desesperanza. (Rosas Lopátegui, Patricia, *El asesinato de Elena Garro*, FCE, p. 340)

contenta? Ahora tu casa es el centro del sol, el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra.” (p. 29).

Los integrantes de la familia comentan cómo es que en la muerte se aprende a ser todas las cosas. Como mamá Jesusita que se asustó cuando ella misma fue el gusano que le entraba y le salía por la boca, o Vicente que lo peor para él fue haber sido el puñal del asesino. “Da miedo aprender a ser todas las cosas”, dice Clemente. “Sobre todo que en el mundo apenas si aprende uno a ser hombre”, contesta Gertrudis. Lidia aspira a ser un pino con un nido de arañas y construir un hogar sólido. Después de aprender a ser todas las cosas, Dios los llamará a su seno y “aparecerá la lanza de San Miguel, centro del universo, y a su luz surgirán las huestes divinas de los ángeles, y entraremos en el orden celestial.” Ya no habrá mundo porque todo lo que cada uno quiere ser lo será después del Juicio Final. Catita que murió a la edad de cinco años, se pregunta: “¿Ya no habrá mundo? ¿Y cuándo lo voy a ver? Yo no vi nada, ni siquiera aprendí el silabario. Yo quiero que haya mundo.” (p. 30). Jesusita cree escuchar la trompeta del Juicio Final que es a donde esperan llegar después de ser lo que cada uno quiere ser, sin embargo, no es lo que cree escuchar, sino el toque de queda que se escucha afuera en el cuartel que está junto al panteón. Al escuchar el toque de queda cada uno comienza a ser lo que desea ser y desaparecen. Fin de la obra.

4.2 La casa: un refugio íntimo. *La poética del espacio* de Gastón Bachelard

El capítulo I del libro *La poética del espacio* de Gastón Bachelard está destinado al análisis de “La casa”. Para el filósofo francés la casa constituye una morada que guarda un pasado inolvidable. Es un espacio feliz, un lugar amado que contiene un valor de protección y se determina por el valor humano en cuanto a su intimidad. El valor humano que se asigna a la casa se concibe como un estado de la imaginación poética, es decir, que los refugios o habitaciones en los que alguna vez vivimos los evocamos no desde una base objetiva sino desde una ensoñación poética; recurrimos a su recuerdo desde imágenes de la intimidad, una intimidad que emerge del alma y del corazón. El surgimiento de

las imágenes evocadas proviene de la psique más que de un razonamiento lógico o una descripción de objetos y acciones del pasado. La evocación de una habitación lejana en el tiempo supone una comunión entre memoria e imaginación de tal modo que es en la conciencia donde surge esa otra comunión entre imagen y recuerdo. La imaginación poética se vuelve diversa e insaciable cuando evoca: “La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes”. (Bachelard, 2020, p. 34).

Bachelard dice: “El alma humana es una morada” (2020, p. 36). El recuerdo íntimo de una casa nos lleva a habitar en nosotros mismos. De estos recuerdos se desprende una esencia íntima que va a justificar el valor singular que adquieren las imágenes de dicho recuerdo; así pues, la casa contiene virtudes primarias innatas al sentido de “habitar” íntimamente. Pero lo anterior cobra mayor sentido cuando pensamos en la manera en cómo vivimos en aquella casa, cómo fue el modo en que habitamos ese espacio vital, cómo nos arraigamos en ese “rincón del mundo”. Esa primera casa de la infancia constituye nuestro primer cosmos, sin importar si fue grande o pequeña, vieja o nueva; sin embargo, en la edad adulta hay un desarraigo, puesto que el apego a la casa es distinto, los valores del espacio íntimo varían con respecto a las imágenes que evocamos de ella.

Al habitar una casa lo hacemos desde la imaginación y la ensoñación, pues ellas nos proveen la ilusión de protección que resguardamos en nuestro refugio. Para el autor, las casas, las habitaciones y los refugios tienen un valor onírico porque llegamos a ellos mediante el sueño del pasado, las habitamos con toda una historia de vida atrás: “Mediante los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y resguardan los tesoros de días ya pasados.” (Bachelard, 2020, p. 42) Los recuerdos del mundo exterior no se asemejan a los de un espacio interior como la casa, pues su grado de evocación no contiene la intimidad que esta supone ni la ensoñación como los de un espacio interior.¹⁹ El

¹⁹ “La ensoñación es un estado de conciencia, más o menos desconectado de la realidad en el que el sujeto se deja llevar por una sucesión casi siempre incoherente de imágenes y pensamientos dependientes de motivaciones afectivas (deseos, temores, emociones, etc.) más que del pensamiento lógico. La ensoñación responde también a una ilusión o fantasía que alguien imagina y en la que se recrea la

beneficio máspreciado de la casa es que en ella se resguarda el ensueño, se protege al habitante que es el soñador; en la casa se permite soñar en paz. Al respecto, Bachelard dice lo siguiente: “Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. Entonces, los lugares donde se ha vivido el ensueño se restituyen a sí mismos en un nuevo ensueño.” (Bachelard, 2020, p. 43) La casa tiene un poder de integración en tanto es el hábitat de los pensamientos, los recuerdos y los sueños del ser humano y es el ensueño su principal unificador. Como primer mundo del ser humano, la casa garantiza la configuración de la persona en cuanto a su bien estar luego de ser bien y estar bien.

Pero la casa también resguarda los espacios de soledad. Una soledad que se sufre o se goza y en el segundo caso es ahí donde se gestan las pasiones, se fermentan, dice Bachelard. “Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas.” (2020, p. 47) Estos espacios son imborrables y son constitutivos en el ser de las personas, aun así se hayan vivido experiencias no gratas a través del ensueño el recuerdo de estos espacios son reconfortantes. El valor de bien-estar que nos provee el refugio se halla arraigado en nuestro inconsciente de tal manera que cuando evocamos aquellas imágenes del pasado no lo hacemos a través de descripciones minuciosas, sino desde ensoñaciones que nos conmueven en lo profundo de nuestra intimidad, es decir, en lo profundo de nuestro ser.²⁰ El ser de la casa natal representa una extensión de nuestro ser pues aquella configura los gestos y los hábitos que perduran en nosotros, aun así hallamos habitado en otras tantas casas; la casa de la infancia ocupa una primer jerarquía en los modos y funciones de habitar, pues en ella se establece “ese espacio

realidad.” Tomado el 6 de junio de 2023 de Fingerman, H. *Concepto de ensoñación*. Deconceptos.com. <https://deconceptos.com.ciencias-naturales/ensoñación>.

²⁰ Esto me invita a recordar, a evocar, a ensoñar algunas de las vivencias de mi infancia que me tocaron el alma y el espíritu, imágenes que se escapan a la descripción y que se guardan en el baúl de las sensaciones y emociones, como el olor del pasto mojado por la lluvia en el jardín de la casa o la dichosa sensación al observar las minúsculas gotas de agua que reposaban en las hojas del mismo pasto; el olor de la mandarina, el olor de los juguetes nuevos, arrullar una muñeca entre mis brazos, entre otras tantas cosas. Esto, desde Bachelard, correspondería a evocar los valores de intimidad de la casa natal y para evocarlos es necesario hacerlo desde la imaginación y no desde las imágenes o recuerdos. Evocarlos es abrir una puerta a la ensoñación.

apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable”. (Bachelard, 2020, p. 53). La unidad del ensueño que nos traslada a la casa natal se realiza no sólo mediante la imagen y el recuerdo, sino mediante la imaginación y la memoria, por eso es que la infancia permanece en nosotros viva del mismo modo que los primeros sueños nos habitan poéticamente más que los pensamientos, por ello, dice Bachelard, conservamos la poesía del pasado, la casa natal es la casa onírica: “Habitar oníricamente la casa natal es más que habitarla en el recuerdo: es vivir en la casa desaparecida de la manera en que habíamos soñado en ella”. (Bachelard, 2020, p. 54).

Por último, lo que señala Gastón Bachelard en esta primera parte del capítulo I de su libro *La poética del espacio* es que en la casa natal predominan más los valores de sueño que los valores de protección aun cuando la casa ya no existe. En todo caso se edifica desde la ensoñación una casa onírica cuyos recuerdos se enraízan y se comunican poéticamente.

4.3 La cripta: una casa de ensueño, un hogar sólido

La pieza *Un hogar sólido* presenta tres espacios fundamentales: la cripta que responde al hogar de una casa familiar; la casa donde habitaron los personajes cuando aún estaban vivos pero que carecía de un hogar; y la casa de la infancia que para algunos de los personajes les representa una casa de ensueño. Elena Garro nos introduce al interior de una cripta que no es propiamente una casa, pero sí un hogar donde los muertos viven más que los vivos. Una morada mortuoria donde los sueños, los deseos y la imaginación poseen un carácter más humano que los que poseen los humanos de afuera. Este espacio interior conserva una unidad de integración que se gesta por la convivencia familiar y los lazos afectivos entre cada uno de los personajes, así por ejemplo, Catita que muestra contento por la llegada de un nuevo miembro de la familia a la cripta o Mamá Jesusita que le pide a la niña le pule la frente para que le brille como una estrella polar; la solidaridad es motivo de convivencia y diálogo, y esto responde a las virtudes primarias de la función de habitar y en cómo se habita el espacio vital, cómo se arraiga en un rincón del mundo, según lo señala Bachelard. La

cripta en este sentido constituye esa habitación íntima del bien-estar, un pequeño universo que alberga y protege.

Pero este hogar sólido adquiere más aún la solidez en las memorias, los recuerdos, la nostalgia y la melancolía. Luego de que Catita escucha los primeros pasos que provienen del espacio exterior y Don Clemente pide ayuda para encontrar sus metacarpos, Mamá Jesusita, la abuela, quien se queja de dormir tanto pues la sepultaron con su camisón y su cofia de encajes, da inicio a las memorias y recuerdos de un pasado feliz.

MAMA JESUSTITA: (...) Dichoso el tiempo en que yo corría por la casa como una centella, barriendo, sacudiendo el polvo que caía sobre el piano, en engañosos torrentes de oro, para luego, cuando ya cada cosa relucía como un cometa, romper el hielo de mis cubetas dejadas al sereno, y bañarme con el agua cuajada de estrellas de invierno. (p. 22).

Al igual que Clara en *La señora en su balcón*, que sacude el polvo de los muebles y su efecto solar le representa un diamante puro que gira y danza en el ambiente de la sala, así Mamá Jesusita resuelve poéticamente el tedio de las tareas domésticas, poniendo al servicio de la imaginación la monotonía de lo cotidiano; la abuela, al evocar ese tiempo dichoso, tiene destellos de ensoñación que iluminan el recuerdo de imágenes idílicas que propician el bienestar en su casa de antaño: “En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen.” (Bachelard, 2020, p. 42).

En el nuevo hogar se atesoran recuerdos inolvidables. Son memorias que provienen de su lejana morada familiar, cuyos habitantes ahora evocan con dicha y gozo, con nostalgia y melancolía. Es el caso de Eva, quien murió a la escasa edad de veinte años y ahora recuerda su casa natal como la guarida de su infancia; pero más allá de los recuerdos trae a la memoria imágenes que conmueven profundamente porque la evocación procede desde la imaginación y la ensoñación. Eva, como los otros habitantes de este hogar sólido llega “al fondo poético del espacio de la casa.” (Bachelard, 2020, p. 43).

EVA: (...) ¡Muni, hijito! ¿Oyes ese golpe? Así golpea el mar contra las rocas de mi casa... ninguno de ustedes la conoció... estaba sobre una roca, alta, como una ola. Batida por los vientos que nos arrullaban en la noche, remolinos de sal cubrían sus vidrios de estrellas marinas; la cal de la cocina se doraba con las manos solares de mi padre... por las noches las criaturas del viento, del agua, del fuego, de la sal, entraban por la chimenea, se acurrucaban en las llamas, (...) Y el yodo se esparcía por la casa como el sueño... La cola de un delfín resplandeciente nos anunciaba el día. ¡Así, con esta luz de escamas y corales! (p. 25).

Eva evoca fijaciones de felicidad y se reconforta reviviendo en ellos como a través de un espacio que la provee de protección, seguridad y armonía. La casa de antaño la habitó a través del ensueño y ahora en su nueva morada la restituye en uno nuevo. Señala Bachelard que un gran número de los recuerdos encuentran refugio y se vuelve a ellos toda la vida a través de las imágenes ensoñadoras: “Las moradas del pasado son imperecederas en nosotros porque los recuerdos de las antiguas moradas son revividos como ensueños.” (2020, p. 43) Los recuerdos de la casa natal provienen de la intimidad perteneciente a la región psíquica y resguarda los valores de refugio que se encuentran profundamente arraigados en el inconsciente y se manifiestan a través de la evocación y no a través de una descripción objetiva minuciosa:

Por ejemplo, ¿de qué serviría dar el plano del cuarto que fue realmente *mi* cuarto, describir la pequeña habitación en el *fondo* de un granero, decir que desde la ventana, a través de una hendidura del techo, se veía la colina? Yo solo, en mis recuerdos de otro siglo, puedo abrir la alacena profunda que todavía conserva para mí solo el aroma único, el olor de las uvas que se secan sobre el zarzo. (...) para percibirlo hay que tener mucha imaginación. (Bachelard, 2020, p. 52).

En ese lugar oculto del inconsciente donde se fijan los recuerdos más lejanos el placer primitivo se manifiesta a través de las evocaciones y la imaginación hasta alcanzar un estado físico de profundas sensaciones; por ello la casa natal se vuelve inolvidable y la habitamos como en un sueño: “La casa natal es más que un cuerpo de vivienda: es un cuerpo de sueño.” (Bachelard, 2020, p. 53).

La hermosa evocación de Eva se suspende cuando levanta un brazo y señala el raudal de luz que entra a la cripta, pues es el momento en que un

nuevo miembro está por pisar la nueva morada. Ahora la ensoñación pertenece al tiempo real de la cripta pues en este momento “El cuarto se inunda de sol” y un trozo de bóveda queda abierta al cielo cuando se ven los pies de una mujer suspendidos en un círculo de luz. Es Lidia, la hija de Clemente y Gertrudis, que desciende con los ojos cerrados y un traje blanco. Todos muestran alegría cuando la ven y ella comienza a reconocer a cada uno de sus parientes difuntos, menos a Catita, su tía, pues esta murió a la edad de cinco años. Lidia manifiesta un júbilo especial cuando ve a Muni, su primo predilecto, quien se suicidó con cianuro a la edad de veintiocho años, y él, como Eva y Mamá Jesusita, recuerda con nostalgia los tiempos felices de su infancia y los sueños fracturados que de adulto la vida le propinó:

MUNI: (...) Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños, con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los cuartos. ¿Te acuerdas de ellas, Lili? Tenía un laberinto de risas. Su cocina era cruce de caminos; su jardín, cauce de todos los ríos; y ella todo el nacimiento de los pueblos...” (p. 28).

La imaginación del recuerdo y la añoranza se fundan primordialmente en la infancia. La infancia, dice Bachelard, es más grande que la realidad y la adhesión o el lazo que se tiene con la casa natal se debe por el poder de los sueños y ensueños que se vivieron en esos primeros años de vida y también por la potencia del inconsciente que fija los recuerdos más lejanos: “La infancia sigue en nosotros viva y poéticamente útil en el plano del ensueño y no en el de los hechos. Por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado.” (Bachelard, 2020, p. 55).

Las remembranzas, los recuerdos y las nostalgias, los ensueños del presente y del pasado, es lo que emerge sustancialmente en la obra de Elena Garro. La intimidad de un espacio breve que se extiende a lo inabarcable a través de la fantasía y el ensueño y la vida de los muertos que se prolonga mediante la ilusión y la esperanza de los habitantes mortuorios. En el ensayo “La muerte como forma de vida en *Un hogar sólido*”, Diana Hernández Juárez y

Araceli Toledo Olivar, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, mencionan cómo es que la ilusión y la esperanza

“impulsan a los enterrados a asirse de los retazos de memoria que proliferan en el ambiente, los cuales van zurciendo con el opaco hilo de la melancolía colectiva, con el fin de crear un recuerdo concreto. Los inquilinos de la guarida mortuoria basan sus “vidas” en un inacabable fluir de remembranzas: el mar tornasol, el viento que columpia sus olas y la noche de brazos maternos que vela el sueño...” (*Yo quiero que haya mundo*, 2008, p. 197).

Así como como la luminosidad de los años pasados se fragua en este nuevo hogar así también los deseos y los sueños del presente hacen de la cripta un espacio resplandeciente donde se gesta el amor, la solidaridad y la vida.

4.4 Una soledad sólida

La casa natal, dice Bachelard, constituye un centro de ensueño pero también un centro de tedio y un centro de soledad. Las evocaciones y los recuerdos que tenemos de la casa no son siempre fijaciones estables de felicidad que se guardan en imágenes inamovibles sino que están oscilando en movimientos espaciales y temporales que emiten destellos de luz pero también reflejos de oscuridad y cuando esto sucede la habitación se vuelve un centro de melancolía y soledad: “...por muy cósmica que se vuelva la casa solitaria iluminada por la estrella de su lámpara, se impone siempre como soledad.”(Bachelard, 2020, p. 79) Si bien, los habitantes del *hogar sólido* tienen remembranzas oníricas y de ensoñación de la casa natal de su infancia que les provee de felicidad y nostalgia así también tienen evocaciones de los espacios y momentos de soledad y hostilidad. *Un hogar sólido* contiene esa ambivalencia de momentos y espacios luminosos pero también de oscuridad; más que solitarios son espacios de soledad. Catita, cuya muerte la sorprendió a los cinco años, fue la primera en llegar a la cripta familiar y ahí permaneció sola, asustada, llorando hasta que llegó Vicente, el segundo de la familia en morir: “CATITA: (...) Cuando a mí me trajeron, dijo: ¡Voló un angelito! Y no era cierto. Yo estaba aquí abajo, solita, muy asustada. ¿Verdad, Vicente?” (P. 27). Otro de los personajes que sufrió en vida

una soledad dolorosa e irreparable fue Muni, el primo más entrañable de Lidia; el sentirse como un perro solitario, hambriento y de la calle, así como el hartazgo de la monotonía cotidiana y de una vida sin sentido lo llevó al suicidio. Lidia, al llegar a la cripta, le pregunta por qué, por qué decidió morir y Muni le contesta:

MUNI: ¿Por qué, prima Lili? ¿No has visto a los perros callejeros caminar y caminar banquetas, buscando huesos en las carnicerías llenas de moscas, y el carnicero con los dedos remojados en sangre a fuerza de destazar? Pues yo ya no quería caminar banquetas atroces buscando entre la sangre un hueso, ni ver las esquinas, apoyo de borrachos, meaderos de perros.” (p. 28).

Las imágenes y acciones de los personajes dramáticos garreanos se distinguen por el lenguaje simbólico y alegórico. Así, los atributos y rasgos que la dramaturga le otorga al personaje de Muni, convirtiéndolo en un perro callejero hambriento denota la soledad, la desdicha y el hartazgo en que se encontraba el primo de Lidia antes de morir. Por otro lado, el júbilo que muestran los habitantes al recibir a Lidia en la morada mortuoria da un giro melancólico cuando ésta les expone el sofocamiento en el que se encontraba antes de morir. La soledad es aquí otro motivo de evocaciones que permeará en el ambiente familiar con la llegada de Lidia. La nueva inquilina recuerda y evoca el derrumbamiento de sueños y deseos que tuvo al contraer matrimonio, nada de lo que ella esperaba se realizó, ella deseaba encontrar un hogar sólido.

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 me miraron durante años... Yo pulía los pisos, para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraba los espejos para ahuyentar las miradas hostiles...(p. 28).²¹

Las evocaciones melancólicas de Lidia se sostienen en una ensoñación distinta a la evocación anhelante y feliz de la casa natal que vimos antes. Si bien, es una ensoñación que proviene desde la imaginación poética y la memoria, llega desde una morada triste, de frustración, de angustia y sobre todo de soledad. El espacio que evoca es un espacio de hostilidad y desarraigo, un espacio de

²¹ De acuerdo al carácter autobiográfico de la obra, se podría afirmar que Lidia representa a Elena Garro y fue así como concebía su matrimonio con Octavio Paz. (*El asesinato de Elena Garro*, p. 320)

malestar cotidiano y así como Titina y Clara, que salvan su turbulenta estadía conyugal a través de la imaginación, Lidia también acude a ella para resistir a su destino ineludible. La intimidad de la casa natal se le convierte ahora de adulta en una casa hostil, de miedo e inseguridad. Y como a Clara, a Lidia tampoco le fue suficiente fugarse de la realidad, ni realizar empresas que desahogaran su angustia y soledad como abrir “libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular” o “bordar servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno...” Nada de cuanto hizo en la casa conyugal le ayudó a alcanzar la dicha y la satisfacción. Y así como la Clarita de ocho años, para quien el mundo era hermoso porque había naranjas de oro, redondas y achatadas con columnas de oro y cuyas ilusiones la mantenían con la certeza de llegar a Nínive, la ciudad plateada; así Lidia, si lograra encontrar lo que en su infancia la hizo feliz y asir la ilusión de su vida en la casa natal, si pudiera desentrañar otra vez la magia que pulió su niñez, si pudiera encontrar el hilo invisible que une las cosas; pero no, el destino la dejó sola, sentada de cara a la pared, esperando:

LIDIA: (...) Si pudiera encontrar la araña que vivió en mi casa –me decía a mí misma-, con el hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre, cosería amorosos párpados que cerrarían los 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... (p. 28).

Así como Clara soñó con llegar a Nínive, Lidia desea encontrar el hilo invisible que une las cosas. Esa alianza enigmática que provee de magia y misterio la unión de las cosas en la vida común pero que le da un sentido de encantamiento y de hechizo a la cotidianeidad. Aquí nuevamente Elena Garro nos remite a la casa dichosa, de alegría y felicidad porque Lidia recuerda y evoca poéticamente la casa de infancia; sin embargo, la infancia expiró, la esperanza también y los sueños quedaron flotando en un estanque de frustración y en la imposibilidad de lo que pudo haber sido. Sólo quedaron en ella soledad y nostalgia: “El

sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio.” (Paz, 1995, p. 226).

4.5 La muerte es ser todas las cosas

Elisabeth Kübler-Ross (1926-2004), señala en su libro *La muerte: un amanecer*, que la muerte es una transición de un estado a otro y lo asemeja al proceso por el que atraviesa la oruga al convertirse en mariposa. La muerte para ella no es más que el abandono del cuerpo físico, de la misma forma que la mariposa deja su capullo de seda. De esta manera sostiene la tesis que mucho se dice sobre la muerte, es decir, que al fallecer sólo abandonamos el cuerpo físico y el alma trasciende y allá, en el otro lado, nos depara una vida mejor, al arribar a este nuevo paraíso una luz brillante y resplandeciente nos espera para proveernos de un amor inconmensurable y una vida feliz. Al llegar a esta nueva morada el fallecido se encontrará con aquellas personas que amó y murieron antes que él; la muerte, dice Kübler-Ross, es un nuevo estado de conciencia: “La muerte es el paso a un nuevo estado de conciencia en el que se continúa experimentando, viendo, oyendo, comprendiendo, riendo, y en el que se tiene la posibilidad de continuar creciendo.” (Kübler-Ross, 2014, p. 57). Octavio Paz, como lo vimos en el capítulo anterior, coincide también diciendo que al ser expulsados del claustro materno iniciamos un salto mortal que nos lleva hasta la muerte y ésta representa un estado semejante a la vida prenatal. El poeta se pregunta: “¿Morir será volver allá, a la vida de antes de la vida? ¿Será vivir de nuevo esa vida prenatal en que reposo y movimiento, día y noche, tiempo y eternidad, dejan de oponerse? ¿Morir será dejar de ser y, definitivamente, estar? ¿Quizá la muerte sea la vida verdadera? ¿Quizás nacer sea morir y morir, nacer?” (Paz, p. 213).

Evidentemente, Elena Garro tenía una concepción de muerte semejante a la de los autores anteriores. La dramaturga concibe la muerte como una forma de vida donde todo es posible, donde el tiempo se abole y el espacio cobra una dimensión mágica más allá de lo terrenal, pues recordemos que cada uno de los personajes conserva la edad en que fueron sepultados y no todos alcanzaron a conocerse entre ellos cuando estaban vivos, sólo muertos lograron encontrarse.

Así también, la cripta, siendo un lugar oscuro y reducido, fue posible convertirlo en un universo de posibilidades infinitas y un espacio luminoso, de dicha y bienestar. La cripta resplandece con la llegada de Lidia, al descender es como si ella misma representara ese torrente de luz, dice Catita: “¡Vi luz! (*Entra un rayo de luz*)” y más adelante Eva señala el raudal de luz que entra a la cripta, dice la acotación: “...*El cuarto se inunda de luz*”. Una vez que se transita el pasaje de la vida a la muerte hay, dice Kübler-Ross, una luz que brilla al final y esa luz es de una claridad absoluta y a medida que se aproxima más a esa luz el muerto se siente lleno “del amor más grande, indescriptible e incondicional que os podáis imaginar.” (Kübler-Ross, p. 37) Una vez que se llega a la morada de la muerte el encuentro inmediato es con aquellas personas fallecidas a las que se amaron en vida: “En general sois esperados por la persona a la que más amáis. Siempre la encontrareis en primer lugar.” Cuando Lidia desciende y queda de pie en medio de sus familiares que la observan en silencio ella abre los ojos y a los primeros en abrazar son a su madre Gertrudis, su padre Clemente y su primo Muni: “LIDIA: ¡Papá! (*Le abraza.*) ¡Mamá! ¡Muni! (*Les abraza.*). (p. 26).

En esta morada mortuoria suceden cosas insólitas que en un plano terrenal sería imposible que sucedieran como el júbilo que muestra Gertrudis cuando ve llegar a Lidia en este nuevo hogar: “(...) ¡Qué gusto, hijita, qué gusto que hayas muerto tan pronto!” o Mama Jesusita que le parece una infamia presentarse en el Juicio Final con camisón y cofia: “Lo peor será, hijita, presentarse así ante Dios Nuestro Señor. ¿No te parece una infamia? ¿No se te ocurrió traerme un vestido? Aquel gris, con las vueltas de brocado y el ramito de violetas en el cuello. ¿Te acuerdas de él?”(p. 29). Pero lo más extraordinario es que en este nuevo hogar pueden suceder las cosas más bellas, todo lo imposible, los sueños y los anhelos se hacen presentes en la nueva casa. Dice Kübler-Ross: “Morir significa, simplemente, mudarse a una casa más bella...” (Kübler-Ross, p. 27). Todos los personajes del hogar sólido tienen la asombrosa posibilidad de *ser* todo lo que ellos quieren ser; así, cuando Lidia termina de exponer los motivos de tristeza y frustración que la vida le destinó Muni le dice que no esté más triste pues ahora hallará el hilo y hallará a la araña, y además,

quizás no sólo podrá nadar en el río Mezcala sino que será el Mezcala.²² De igual manera, Clemente, su padre, le dice: “¿Lili, no estás contenta? Ahora tu casa es el centro del sol, el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra.” Se infiere que Catita, quien es la que lleva más años “viviendo” en la cripta, ha sido todas las cosas que ella ha querido ser: “A mí lo que más me gusta es ser bombón en la boca de una niña.” No obstante, los habitantes pueden ser también aquello que no necesariamente desean ser como Mamá Jesusita que se asustó cuando fue el gusano que le entraba y le salía por la boca o Vicente para quien lo peor fue haber sido el puñal del asesino, por eso Clemente dice: “Da miedo aprender a ser todas las cosas.”

La familia está completa y ahora los muertos podrán ser todas las cosas y seguir estando en “un lugar mucho más maravilloso, más bello y más perfecto” (Kübler-Ross, p. 59), sólo esperan el Juicio Final pues Dios, dice Mamá Jesusita, los llamará a su seno; después de haber aprendido a ser todas las cosas “aparecerá la lanza de San Miguel, centro del universo, y a su luz surgirán las huestes divinas de los ángeles, y entraremos en el orden celestial.” (P. 29).²³ Los habitantes manifiestan qué es lo que desean ser, Lidia, por ejemplo, quiere ser la araña de un pino para construir un hogar sólido y también los dedos costureros de la Virgen bordando; Catita desea ser el dedo índice de Dios Padre y una ventana que mire al mundo, porque ella no conoció el mundo. Una vez que los habitantes expresan lo que desean ser, el ambiente mortuario es trastocado por un acontecimiento que sucede afuera, con los vivos, pues se escucha el sonido de una trompeta pero no la del Juicio Final sino el toque de queda pues junto al

²² El río Mezcala se encuentra en la zona central de México que fluye en sentido oeste por los estados de Michoacán y Guerrero. Uno de los ríos que seguramente fascinaban a Elena Garro, además de que los ríos son una constante en su obra narrativa. Nuestras vidas son los ríos,

²³ *Un hogar sólido* es la obra dramática con mayor referencia a la religión católica lo cual confirma el carácter autobiográfico de dicha pieza puesto que Elena Garro fue una fiel creyente de la religión católica. La dramaturga dota de devoción a los habitantes de la morada quienes esperan llegar al Juicio Final donde serán juzgados por Dios omnisciente según sus obras y el estado de su alma. Así también fue muy devota de San Miguel Arcángel, el guerrero espiritual quien se encarga de pesar las almas en una balanza perfecta el día del Juicio Final. (Referencia tomada del libro *De la mano de los Ángeles* de María Elvira Pombo, p. 54)

panteón hay un cuartel. Todos son lo que desean ser luego de escuchar el toque de queda²⁴ y finalmente desaparecen.

La imaginación poética de Elena Garro nos presenta una cripta donde impera la vida más que la muerte. Qué es la tumba para nosotros los simples mortales si no un lugar lúgubre donde reina la oscuridad, lo siniestro, el silencio absoluto, el miedo, el fin de la vida; pero para Elena reina, paradójicamente, la claridad, el resplandor de la luz solar, es el centro del universo donde todo es posible, donde los sueños y los anhelos se cumplen, donde es permitido el diálogo, la convivencia, la armonía. Elena Garro cierra la obra otorgando a sus personajes esta posibilidad de ser todo lo que ellos quieren ser y lo son; sólo en la muerte y a través de ella la vida puede ser inconmensurable y podrán alcanzar la esencia de su ser verdadero. Mediante la metáfora de la cripta la dramaturga nos dice que los vivos en vida están más muertos que los muertos. La desdicha del amor y los sueños inalcanzables de la vida real los conduce irremediablemente a la soledad y es necesario estar fuera del tiempo y el espacio convencionales para alcanzar esa otra forma de vida mejor. La luz que brilla al final del camino es el umbral a esa otra existencia, a un nuevo estado de vida, a un hogar sólido.

²⁴ Elena Garro contextualiza la obra *Un hogar sólido* en tiempos posrevolucionarios en México, aproximadamente en la década de 1930, cuando el toque de queda se implementaba como medida de restricción establecida por el gobierno a fin de garantizar la seguridad de los habitantes y minimizar enfrentamientos.

Titina, Clara y Lidia:

un apéndice sobre la imaginación creadora de Elena Garro

A lo largo de esta investigación se ha afirmado que el tema de la infancia es una constante no sólo en la dramaturgia de Elena Garro sino en casi toda su obra literaria particularmente la que escribió antes del conflicto estudiantil de 1968. Destacar este aspecto me parece importante puesto que los procesos de imaginación que la dramaturga plantea en la composición poética de sus piezas teatrales son semejantes a los procesos creativos de imaginación que se desarrollan durante la infancia.

Gastón Bachelard, en su libro *La poética de la ensoñación*, señala que la imaginación creadora, a diferencia de la imaginación que se establece en el acto simple de percepción de imágenes observadas en la realidad, se instaura en la infancia y se concibe como una ensoñación poética, se funde en una mediación entre los procesos de la razón y la experiencia creativa. Esta imaginación nos permite ver imágenes que poseen una percepción y un significado particular y tiene la facultad de reconocer los objetos del mundo y vincular sus conceptos con nuestra experiencia sensible. En el caso del niño, éste se aproxima poéticamente al conocimiento del mundo a través de sus juegos cotidianos, es decir, a través de su imaginación creadora; así por ejemplo, el escalón de la casa se le convierte en un carro, un palo de escoba en un caballo, un pedazo de papel en un avión, un puño de tierra en la sopa, etc. Los niños atraviesan procesos creadores a través de sus juegos y sus fantasías y no se limitan a la imitación de acciones o reproducción de experiencias que hayan vivido sino que las reelaboran y combinan creando nuevas realidades. Elena Garro crea nuevas realidades mediante la ensoñación poética, trastocando el orden real de las cosas, pero convirtiéndolas en un universo fantástico más real aún todavía.

Las protagonistas de las piezas aquí analizadas hacen alarde de su imaginación creadora para salirse del mundo real que les abrumba; así, por ejemplo, en la pieza *Andarse por las ramas*, Titina tiene la virtud de dibujar una puerta en el muro de su casa y salirse por ella para treparse en las ramas de un árbol imaginario. A través de un juego fantástico, Titina también pretende

alcanzar el amor e invita a Lagartito a viajar con ella en un viaje imaginario: “Tú eres eso, Lagartito: una estrella fugaz, lanzada en un cohete por la mano de un borracho, viajando por el cielo del domingo. También yo soy una estrella del mismo cartucho. Por eso somos lunes. Así empieza la semana, con las estrellas caídas en la noche sobre el zócalo. ¿En dónde quieres caer tú Lagartito?” La imaginación poética de Titina responde naturalmente a la imaginación infantil que perduró en Elena Garro; Guillermo Schmidhuber señala lo siguiente: “Porque Elena, desde niña, poseía una curiosidad desmesurada y un deseo imperioso de subirse a los árboles, hubiera árboles o no.” (Schmidhuber, 2016, p. XV).

Según señala Bachelard, los adultos vamos perdiendo la percepción real de las cosas o el sentido profundo de concebirlas de tal manera que a los niños se les enseña el conocimiento desde nuestra adulta percepción apelmazada y con un carácter riguroso que no escapa de la lógica convencional. “De qué manera los adultos nos muestran el mundo que han perdido. Saben, creen que saben, dicen que saben. Demuestran que la tierra es redonda, que gira alrededor del sol. Pobre niño soñador ¡qué cosas te toca escuchar! ¡Qué liberación para tu ensoñación cuando abandones tu clase para subir a la colina, a tu colina! (Bachelard, 1993) En la pieza *La señora en su balcón* el profesor García pretende justamente enseñar a Clarita la redondez del mundo pero la imaginación de la niña atiende a su fantasía que la mantiene más cerca de su realidad:

PROFESOR GARCÍA: (*Con voz pedante*): ¡La redondez del mundo! El mundo es redondo, (...) y... gira... gira, sobre su propio eje.

(...)

CLARITA: ¡Ah!

(...)

PROFESOR GARCÍA: ¡No te salgas del tema! A ver, dime, ¿cómo es el mundo?

CLARITA: ¡El mundo es bonito! En él hay naranjas de oro, redondas y achatadas. Y también hay columnas de oro.

PROFESOR GARCÍA: ¡No entendiste! (1993, p. 200).

A pesar de su muerte inminente Clara de cincuenta años no abandona su imaginación creadora pues cree en otro mundo que no sea redondo donde sí es posible la vida: “CLARA DE 50 AÑOS: Quieren que vivamos en el mundo redondo que nos aprisiona. Pero hay el otro, el mundo tendido, hermoso como una lengua de fuego que nos devora.” (P. 203). La realidad imaginativa de la protagonista se transforma con el poder de la imaginación creadora en una mejor posibilidad de vida sin excluir la naturaleza propia de la razón. Mónica Lucía Suárez Beltrán siguiendo los postulados de Bachelard, señala lo siguiente en el apartado *La imaginación creadora en la infancia: un principio de ensoñación*:

Para Bachelard, la imaginación es la manera como nos liberamos del peso de lo real, una des-realización de la imagen total que nos permite precisamente la novedad poética a medida que nos distancia de la realidad. Y eso logra una relación filial entre lo real y lo imaginario, el soñador des-realiza la naturaleza para poder transformarla en arte. (2009, p. 7).

Titina, Clara y Lidia se liberan del peso de la realidad acudiendo al poder de la imaginación y transformándola a través del lenguaje poético. Crean imágenes sublimes que oscilan en una relación entre lo real y lo imaginario. Las protagonistas obedecen a la imaginación ensoñadora del niño cuando éste transforma su mundo en una irrealidad que le permite estar más cerca de lo real. Así, por ejemplo, Lidia desea alcanzar su propia realidad transformándose en la araña de un pino para construir un hogar sólido y encontrar además, el hilo invisible que une las cosas.

A través de la imaginación creadora Elena Garro convierte *Un hogar sólido* en una doble ensoñación poética. Por un lado, la cripta es un espacio de ensoñación donde “viven” los muertos, una morada de luz donde es posible la convivencia y la armonía familiar, el diálogo, las aspiraciones, los sueños, la ilusión, cosas que, según la autora, no se alcanzan en la vida real; por otro lado, los habitantes cumplen sus deseos de ser lo que ellos quieren ser y transforman su realidad mortuoria en una realidad de ensoñación y fantasía. Al final de la obra cuando escuchan el toque de queda cada uno de los integrantes de la familia cumple su deseo de ser lo que desea ser:

VICENTE: ¡El toque de queda! Me voy. Soy el viento que abre todas las puertas que no abrí, que sube en remolino las escaleras que nunca subí, (...) (*Desaparece.*)
(...)
CLEMENTE: ¡Ah, la lluvia sobre el agua! (*Desaparece.*)
GERTRUDIS: ¡Leño en llamas! (*Desaparece.*)
MUNI: ¿Oyen? Aúlla un perro. ¡Ah, melancolía! (*Desaparece.*)
CATALINA: ¡La mesa donde cenan nueve niños! ¡Soy el juego! (*Desaparece.*)
MAMÁ JESUSITA: ¡El cogollito fresco de una lechuga! (*Desaparece.*)
EVA: ¡Centella que se hunde en el mar negro! (*Desaparece.*)
LIDIA: ¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba! (*Desaparece*)
(p. 31).

Las posibilidades imaginativas de Elena Garro se muestran en plenitud en las obras revisadas. En un espacio reducido —las ramas de un árbol, un balcón y una cripta—, sin necesidad de movilidad o desplazamientos físicos, se aprende a ser las cosas que se quieren ser, y así como los niños que expanden sus terrenos de fantasía mediante el juego y la ensoñación para transformarse en alguien o algo; a través de Lidia, Clara y Titina, Elena Garro nos convoca a expandir nuestros propios espacios de fantasía para arribar a una realidad de ensoñación y encontrar, quizás, el sentido profundo de la vida o dar un vuelco a nuestra realidad atiborrada de prejuicios y limitaciones. Los sueños fantásticos de Elena surgen de una imaginación cósmica imperecedera que nos une más al mundo y a los humanos nos hace más humanos.

CONCLUSIONES

Las piezas *Andarse por las ramas*, *La señora en su balcón* y *Un hogar sólido* son obras que irrumpieron en la escena nacional en los años 50's del siglo XX debido a la dimensión poética con la que Elena Garro presenta los conflictos interiores de sus protagonistas. Si bien el teatro femenino de la época venía presentando obras con temática feminista, reclamando la creación de una nueva mujer mexicana posrevolucionaria, mujeres que comenzaban a revelarse y oponerse a las costumbres familiares, sociales y culturales como el matrimonio y la desigualdad de género, mujeres que develaban sus conflictos interiores generados por la inseguridad y el desasosiego, en el teatro de Garro las protagonistas también se ven entrampadas en estas luchas y conflictos y sufren malestares interiores por su condición de mujeres casadas no felices, recluidas en la celda del matrimonio y al margen de oportunidades que en la época eran exclusivas para los varones; sin embargo, las mujeres de Garro, particularmente Titina, Clara y Lidia, poseen la mágica virtud de la imaginación y la fantasía que les salva de toda opresión física y espiritual devolviéndoles una entidad menos común y artificiosa pero sí más humana.

Esta investigación tuvo como finalidad presentar un acercamiento sobre el tema de la soledad en las tres piezas teatrales de Elena Garro; sin embargo, me pareció pertinente recuperar un panorama general del teatro mexicano de la primera mitad del siglo veinte a fin de mostrar los rasgos y temáticas que lo caracterizaron y, contrastarlo con el teatro innovador de Elena Garro. Así pues, en este primer capítulo se mencionaron las principales agrupaciones de las primeras décadas como *La comedia mexicana* y *El grupo de los siete* cuyas influencias artísticas y dramáticas seguían siendo las del teatro español. Otras agrupaciones de mayor importancia de la época fueron el Teatro de Ulises y el Teatro de Ahora, el primero presidido por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo y el segundo por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, estos dos últimos dramaturgos se preocuparon por llevar a escena los problemas de la Revolución Mexicana y otros pasajes de la vida política con un enfoque profundamente realista. También se mencionaron algunas aportaciones dramáticas de

Rodolfo Usigli considerado como el padre del teatro nacional mexicano y quien fuera uno de los grandes maestros de Elena Garro. Así mismo, se hizo mención de la agrupación de Poesía en Voz Alta donde Garro aparece por primera vez como dramaturga irrumpiendo abruptamente frente al teatro realista y costumbrista de la época con sus obras *Los pilares de doña Blanca*, *Andarse por las ramas* y *Un hogar sólido*. En este primer capítulo se hizo también un breve repaso de la dramaturgia femenina en la primera mitad del siglo XX y otro apartado más sobre las influencias europeas de la dramaturga poblana.

Son dos perspectivas desde las cuales se presentó la soledad en las tres piezas teatrales analizadas. La primera es la soledad existencial que se refiere a la condición ontológica del hombre en soledad, del ser humano que llega “solo” al mundo y padece, en el transcurso de su vida, la orfandad, el desamparo, la angustia de verse y sentirse solo, más la suma de la condena de hacerse responsable de su propia libertad. A esto se le añade cómo es que la soledad representa una condición de vida en permanente contradicción de la separación física con los “otros” y una constante necesidad de estrechar lazos afectivos; la dialéctica, como lo señala Octavio Paz, consiste en que al sentirnos solos nos lleva siempre al deseo de buscar comunión con el otro, una búsqueda constante hacia el otro; sin embargo, atravesamos una constante contradicción puesto que la soledad nos proporciona conciencia de sí, un querer estar dentro de sí al margen del mundo y los demás, pero al mismo tiempo deseamos estar fuera de sí, en estrecha unión con los otros. La segunda perspectiva se refiere a esa soledad que se deriva de situaciones propias de las mujeres protagonistas de las piezas analizadas cuyas vidas están entrapadas en un contexto sociocultural opresivo y marginal, es decir, ellas sufren el peso de los prejuicios en torno al deber ser, como madres y esposas, así también la insatisfacción, la frustración, la nostalgia, la impotencia de no alcanzar sus deseos del amor absoluto e indivisible y los sueños de vida que las habitan en su yo real. Son pues estos factores los que determinan el sentido de la soledad en las tres obras analizadas y sólo mediante la imaginación, la fantasía y más allá de la muerte logran alcanzar su ser verdadero, la esencia de ellas mismas para al fin arribar a un

mejor mundo de libertad y esperanza. Esta es la premisa que se intentó demostrar a lo largo de esta investigación.

En el caso particular del capítulo II cuya pieza a analizar fue *Andarse por las ramas*, Titina, la protagonista, se encuentra atrapada en la red del matrimonio. Vive sofocada por la frustración y la impotencia puesto que su espíritu no obedece al dictamen de lo socialmente convenido y por ello transgrede las leyes de la moral, rompe con la figura femenina que la sociedad le configuró a lo largo de los años y entonces emprende una búsqueda hacia consigo misma a través de la imaginación y la fantasía a fin de conquistar su libertad. El análisis de la obra consistió en establecer un diálogo entre esta pieza y el texto *La dialéctica de la soledad* de Octavio Paz cuyas aseveraciones lograron responder en algunas ocasiones afirmativamente con respecto al actuar y pensar de Titina, mientras que en algunas otras las premisas del escritor no coincidieron, según mi interpretación, con las acciones y aspiraciones de la protagonista. Pero como en todo diálogo hay acuerdos y desacuerdos, así la dialógica entre Garro y Paz en relación a ésta pieza teatral. Por ejemplo, el poeta señala que “la mujer jamás puede ser dueña de sí misma”, pero Titina muestra lo contrario, ella renuncia a la obediencia y sumisión y sentada en el comedor de su casa se para de la mesa, y sin atender las indicaciones de su marido, saca de su pecho un gis rojo, se dirige al muro del fondo, dibuja una puerta y sale para enseguida subirse a las ramas de un árbol, también imaginario. El objetivo de este capítulo consistió pues en demostrar cómo es que la protagonista logra salvarse de una soledad derivada de la opresión conyugal cuya libertad física y espiritual alcanza mediante el poder de la fantasía e imaginación, una imaginación que hace posible su mundo mágico, real y verdadero.

En el capítulo III, que corresponde a la obra *La señora en su balcón* y con el apoyo teórico de los textos *El existencialismo es un humanismo* de Jean Paul Sartre y *La intuición del instante*, de Gastón Bachelard, traté de demostrar cómo es que las elecciones que Clara hizo en la etapa de su vida adulta no coincidieron con los sueños y anhelos que tuvo durante la niñez y la juventud, de tal manera que lo único que alcanzó fue un estado de desasosiego y vacío

interior, de nostalgia y frustración que la llevaron inexorablemente al sufrimiento de una soledad doliente. Clara se ve obligada a enfrentarse al dilema cotidiano de tener que decidir por una u otra forma de actuar y también a la condena de la libertad. Pero la libertad de ser libre le pone trampas ya que su deseo fue siempre vivir en el otro lado del mundo, como cuando niña que corría libre como los ríos pero los años de felicidad, de magia y encanto se disiparon con la redondez del mundo. Clara opta por el suicidio cuando la acumulación de nostalgias y recuerdos se le convierten en una toma de conciencia del pasado y esa brevedad de tiempo se le convierte al mismo tiempo en un “aislamiento trágico del instante”. Clara llega al final de su vida con un cúmulo de sueños fallidos y postrada en el balcón como en el borde del abismo sabe que sólo a través de la muerte podrá llegar a Nínive, la ciudad plateada y encontrar, por fin, la felicidad.

Con el apoyo teórico de Gaston Bachelard a partir de sus libros *La poética del espacio* y *La poética de la ensoñación* traté de demostrar la hipótesis planteada al inicio de esta investigación. Las protagonistas lograron liberarse del peso de la realidad y transformarla poéticamente en un nuevo estado de vida. A través de la imaginación, la ensoñación y la esperanza y más allá de la muerte logran asirse a una “vida” mejor. Elena Garro crea nuevas realidades mediante la ensoñación poética, trastoca el orden real de las cosas y las convierte en un universo fantástico más real aún todavía. Particularmente en la pieza *Un hogar sólido* que corresponde al capítulo IV, Lidia llega a la cripta con un cúmulo de deseos incumplidos y esperanzas fallidas, con el recuerdo de una vida conyugal frustrada y teñida de dolorosa soledad, pero es en la tumba y mediante la imaginación que configura su ser verdadero y alcanza la libertad para ser lo que ella siempre quiso ser, pues no sólo encontró un hogar sólido sino que será ella un hogar sólido; la cripta se le representa un espacio resplandeciente donde se gesta el amor, la esperanza, la solidaridad y la vida. En él encontró la magia que pulió su niñez y podrá transformarse en la araña de un pino para construir un hogar sólido y encontrar además, el hilo invisible que une las cosas; no nadará en el río Mezcala sino que será el Mezcala. Su nuevo hogar se le convirtió en el

centro del universo donde todo es posible, ahora es “el centro del sol, el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra.” Así pues, la cripta, siendo un lugar frío, oscuro y reducido, fue posible convertirlo en un mundo de grandes posibilidades imaginarias y un espacio luminoso, de dicha y bienestar.

En su niñez Elena Garro siempre quiso ver las cosas al revés y esta visión imperecedera se muestra en estas piezas teatrales puesto que la escritora nos invita a desplazarnos en una tumba donde impera la vida más que la muerte y para nosotros los simples mortales, como lo dije antes, nos representa un lugar lúgubre, siniestro donde reina la oscuridad y el final de la vida. Así también, la convivencia que tuvo la dramaturga con los indígenas y el mundo prehispánico sobre todo en sus primeros años de vida cuando vivió en Iguala, Guerrero, le permitió tener un sentido de la muerte distinta a la nuestra pues para ella ésta no tiene un sentido trágico, morir es renacer como lo muestra en *Un hogar sólido*, renacer es parte del ciclo vital muerte-vida. Algo semejante refiere también Elisabeth Kübler-Ross quien dice que la muerte no es más que el abandono del cuerpo físico, de la misma forma que la mariposa deja su capullo de seda; que al fallecer sólo abandonamos el cuerpo físico y el alma trasciende y allá, en el otro lado, nos depara una vida mejor pues al arribar a este nuevo paraíso una luz brillante y resplandeciente nos espera.

Titina, Clara y Lidia optan por una fuga legítima. La imaginación, la esperanza y la muerte se les convierten en el medio y el fin que las condujo a su natural esencia, al centro de su ser. La rebeldía constante y la desaprobación de la realidad que les tocó vivir así como su rechazo al sistema tradicional al cual nunca desearon someterse les obligó a hacer una búsqueda incansable de sueños y anhelos que les gratificó finalmente con una mejor vida pues el mundo común y ordinario de los hombres y mujeres no tuvo cabida en el de ellas. En un espacio reducido –las ramas de un árbol, un balcón y una cripta-, sin necesidad de desplazamientos físicos, aprendieron a ser las cosas que ellas quisieron ser. Elena Garro, a través de Clara, Lidia y Titina nos convoca a habitar el juego y la imaginación como una posibilidad de vida y a infringir muchas de las reglas

absurdas que rigen la vida de los adultos. Personajes que nos dotan de imaginación y memoria para convertir los sueños fallidos en pos del amor y la esperanza.

Por otro lado, considero que la libertad y la soledad responden al oxímoron que representa Elena Garro. La dramaturga como un personaje de contrastes y contrariedades siempre en búsqueda de la esencia de las cosas y el sentido de la vida nos conduce desde la libertad del espíritu a indagar el otro lado de las cosas y encontrar la luz donde hay oscuridad y anclarse a la esperanza en cualquier puerto de desolación. Desde una perspectiva positiva considero que no hay mayor libertad que la que se gesta en soledad, pero no esa soledad doliente, temerosa, de la que todos queremos huir; es la soledad del reencuentro y reconocimiento consigo misma, del amor propio, una libertad espiritual más que física que nos conduzca a la autonomía, la independencia y el poder de elección. A cierta edad las mujeres comenzamos a conquistar la soledad, es decir, la libertad, o al menos, así debería serlo. Garro nos convoca de alguna manera a vivir en libertad a través de los actos de la imaginación, la poesía, el juego, la ilusión y la esperanza y nos brinda la posibilidad de transgredir el mundo opresivo de la realidad cotidiana y confrontarlo con ese otro espacio mágico donde todo es posible por medio de la ilusión y la imaginación.

El teatro garreano es innovador porque en él se fusiona la realidad y la fantasía mediante la imaginación y no hay frontera entre estas dos dimensiones. Todo es posible a través de la magia y la fantasía; así también el lenguaje poético y sus metáforas, los elementos surrealistas y oníricos, las dislocaciones en los espacios y los tiempos son elementos innovadores que lo distinguen del teatro costumbrista y realista que le precede pero además son los recursos de los cuales la dramaturga se sirve para presentarnos historias de personajes reales de carne y hueso, hombres y mujeres terrenales que habitan en México y en el mundo. Garro presenta poéticamente la fatalidad de la condición humana pero también la luz de esperanza por donde es posible escapar y arribar a otro mejor mundo y otra mejor vida. La ruptura del tiempo convencional como el tic tac de los relojes es un elemento vital en el teatro de Garro pues ella muestra

tiempos diversos y simultáneos contrarios al tiempo cronométrico el cual define como “el círculo maldito” donde justamente se alinean las prácticas cotidianas, frívolas y de poca trascendencia; como se vio por ejemplo en *Un hogar sólido* donde los difuntos se reencuentran en un espacio sin tiempo y cuyos personajes tienen cada uno la edad en que murieron, o Clara, en *La señora en su balcón*, esclavizada por el tiempo cotidiano se sumerge en otro tiempo que la provee la imaginación y logra escaparse a través de la pata de una silla para llegar al bosque y luego regresar. El tiempo en este sentido es relativo porque puede ser también otras cosas.

Los personajes de Garro presentan un drama existencial en medio de una vida absurda y esto podría remitirnos a las influencias que la dramaturga tuvo del teatro europeo o estadounidense; sin embargo, el teatro de Elena Garro es original porque recrea los principios existencialistas contextualizando sus historias en el ambiente mexicano pero extendiéndolo a su vez al terreno de lo universal, gestándolo entre lo poético y lo fantástico y haciendo posible otras realidades y otras alternativas a la existencia gracias a la imaginación.

Como ya se mencionó antes, mi interés en esta investigación se centró en el tratamiento narrativo y poético de las tres piezas teatrales y en cómo la presencia de la magia, lo fantástico, la ensoñación, la atemporalidad y dislocación del espacio reconfiguraron el estado de soledad y opresión de las protagonistas para arribar a un estado de vida mejor. Sin embargo, queda en deuda un estudio con una perspectiva de género que refiera la injusta discriminación que se ha hecho del teatro femenino en México, particularmente el de Elena Garro, así como indagar en el mundo de desigualdad y marginación en el que viven las mujeres de casi toda su obra dramática, mujeres que viven sometidas por el machismo y la opresión social y que son excluidas, marginadas y violentadas por el sistema patriarcal que predomina aún todavía en México. La obra *El rastro*, por ejemplo, es quizás la pieza más trágica de Garro cuya protagonista, Delfina, es cruelmente asesinada por su esposo Adrián Barajas quien ha sido invadido por el mal y anda como alma en pena tratando de expiar sus pecados. *El árbol*, su pieza más representada posiblemente, aborda también

la violencia, la pasión y la locura derivadas por una lucha de clases entre sus protagonistas Martha y Luisa; *Los perros*, donde madre e hija sufren el mismo destino trágico de ser ultrajadas y violentadas sexualmente; *Ventura Allende*, donde asiste la gula y la bestialización del hombre; *La mudanza*, cuya protagonista prefiere el suicidio a seguir viviendo con odio, resentimiento y en rivalidad con su cuñada Carmen. Y otras piezas más como *Los pilares de doña Blanca*; *El encanto, tendajón mixto*; *El rey mago* o *Parada San Ángel*, donde, gracias a la magia y la imaginación, los personajes alcanzan otro modo de ser en el mundo.

Sin duda, es necesario abrir nuevas vetas de investigación en torno al teatro de Elena Garro pero sobre todo es preciso fomentar, promover y difundir su teatro tanto para ser leído como para ser representado. Hay que sacarlo a la luz luego de que estuvo injustamente abandonado en las tinieblas y la oscuridad del exilio. Uno de los productos de esta investigación será darlo a conocer a grupos de jóvenes y adultos a través de programas de fomento a la lectura tanto en ámbitos académicos como fuera de ellos. Elena Garro merece enormemente el reconocimiento y este se logrará dando a leer su extraordinaria obra literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Alba Villalobos, Ana M. (2010). *El relato sin historia en la narrativa de Elena Garro*. Universidad de Guadalajara.
- Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2022). *La poética del espacio*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2020). *La poética de la ensoñación*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán Félix, G. “Las mujeres de Elena Garro. Entre el poder y la traición”. Obtenido de www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo. (Recuperado el 28 de octubre de 2021).
- Beltrán Félix, G. (2016). *Elena Garro, antología*, Ediciones Cal y arena.
- Bouzas, Viña A. “El realismo mágico en el teatro de Elena Garro.” Obtenido de <https://relatosmagar.com/el-realismo-magico-en-el-teatro/com>. (Recuperado el 12 de junio de 2022).
- Carballo, E. (1994). *Protagonistas de la literatura mexicana*. Porrúa.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. (9ª ed.). Labor.
- Cordero, José A. *La cuarta casa*. Documental. Tomado de: <http://www.facebook.com/videos/la-cuarta-casa-un-retrato-de-elena-garro-de-josé-antonio-cordero>. (Recuperado el 22 de noviembre de 2021)
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder. Obtenido de https://archive.org/details/documents.mx_e-book-jeanchevalier-diccionario-de-los-simbolospdf/page/n1/mode/2up?view=theater.(Recuperado el 23 de febrero de 2023).
- De Beauvoir, Simone. (2018). *El segundo sexo*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Del Gesso Cabrera, Ana María, (2008). “Voz femenina e identidad en *La señora en su balcón de Elena Garro*”, en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Patricia Rosas Lopátegui (comp. y coord.), México, Eds. Porrúa y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 244.
- Eliade, M. (2000). *Lo sagrado y lo profano*. Paidós.

- Garro, E. (2009). *Obras reunidas*. Tomo I. Cuentos. Introducción de Lucía Melgar. Fondo de Cultura Económica.
- Garro, E. (2009). *Obras reunidas*. Tomo II. Teatro. Introducción de Patricia Rosas Lopátegui. Fondo de Cultura Económica.
- Garro, E. (2016). *Teatro completo*. Prólogo de Jesús Garro y Guillermo Schmidhuber. Fondo de Cultura Económica.
- Garro, E. (2016). *Los recuerdos del porvenir*. Joaquín Mortiz.
- Garro, E. (2019). *La semana de colores*. Porrúa.
- Garro, E. (2014). *Testimonios sobre Mariana*. Porrúa.
- Garro, E. (2016). *Cristales de tiempo*. Edición, estudio preliminar y notas de Patricia Rosas Lopátegui. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Garro, E. (2019). *Memorias de España*. Paralelo 21.
- Hernández Juárez, Diana & Toledo Olivar, Aracely. *La muerte como forma de vida en Un hogar sólido*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Patricia Rosas Lopátegui (comp. y coord.), México, Eds. Porrúa y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008
- Hernández, Luisa Josefina. (1984). *Los frutos caídos*. Fondo de Cultura Económica.
- Ionesco, E. (1998). *La cantante calva*. Losada.
- Kübler-Ross, E. (2021), *La muerte: un amanecer*. Diana.
- Leñero Franco, Estela. (2000), "Dramaturgas mexicanas del siglo XX", La Jornada semanal virtual, 19 de noviembre de 2000. (Recuperado el 12 de agosto de 2021).
- Magaña Esquivel, A. (1970). *Teatro mexicano del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica.
- Magaña Esquivel, A. (2000). *Crítica, dramaturgia y dramaturgos en Imagen y realidad del teatro en México*. Conaculta.
- Melgar, Lucía. En busca de una literatura propia. Narradoras latinoamericanas. Tomado de: <http://www.youtube.com/watch?v=5nJYIFAhU> (Recuperado el 11 de noviembre de 2023).

- Meyrán, D. (2018). *El teatro breve y la toma de conciencia de la mexicanidad: de Luis Quintanilla (teatro sintético) a Elena Garro (teatro poético)*. Cahiers du CRICCAL. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_18_2_1283 (Recuperado el 23 de enero de 2022).
- Olmos de Ita, Enrique. (2016). "Dramaturgia inaugural". Revista *Tierra Adentro*, Noviembre diciembre 2016, No 219. Pp. 15-17.
- Ortiz Bullé Goyri, Alexandro. (2008). "La señora en su balcón: reflexiones en torno a su montaje", en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Patricia Rosas Lopátegui (comp. y coord.), México, Eds. Porrúa y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 161.
- Pavis, P. (2015). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Paz, O. (1995). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Peña Doria, Olga M. & Schmidhuber de la Mora G. (2013). *La Revolución y el nacionalismo en el teatro mexicano*. Universidad de Guadalajara.
- Peña Doria, Olga M. & Schmidhuber de la Mora G. (2015). *Elena Garro: un oxímoron transfigurado en mujer*. Dunken.
- Peña Doria, Olga M. (2021). *Elena Garro y la dramaturgia escrita por mujeres*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1051471>. (Recuperado el 22 de octubre de 2023).
- Peña Doria, Olga M. & Schmidhuber de la Mora G. (2014). *Dramaturgas mexicanas. Cuarteto crítico*. Dunken.
- Poniatowska, E. (2000). *Las siete cabritas*, Era.
- Poniatowska E. (2006). "Una biografía de Elena Garro". Obtenido de <https://www.jornada.com.mx/2006/09/17/sem-elena.html>. (Recuperado el 12 de septiembre de 2021).
- Prado G. Gloria, "Del deseo al delirio: reencuentros, testimonios y fantasmas en la narrativa de Elena Garro". Obtenido de <http://www.destiempos.com/n19/prado.pdf>. (Recuperado el 20 de diciembre de 2022).
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*, Universidad Autónoma de Madrid.
- Rosas Lopátegui, P. (1989). "Un hogar sólido: pieza existencial para un pueblo mexicano" University of New México. Alba de América. Revista literaria.

- Rosas Lopátegui, P. (2008). *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*. México, Eds. Porrúa y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Porrúa.
- Rosas Lopátegui, P. (2014). *El asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica*. (2ª ed.). UANL.
- Rosas Lopátegui, P. (2022). *Diálogos con Elena Garro*. Entrevistas y otros textos, Vol. I y II. Gedisa.
- Rosas Lopátegui, P. (2023). *Elena Garro sin censura*. Obra inédita. Gedisa.
- Suárez Beltrán, Mónica L. (2009). *La experiencia de la imaginación creadora como elemento primordial de la creación poética en la infancia*. Universidad Sergio Arboleda. Tomado de www.repository.usergioarboleda.edu.com/handle/111232/208. (Recuperado el 25 de agosto de 2023).
- Savater F. (1991), *Ética para Amador*. Ariel.
- Sartre Jean P. (1980), *El existencialismo es un humanismo*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica.
- Schmidhuber de la Mora G. (2005). *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*. Obtenido de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia>. (Recuperado el 12 agosto de 2021).
- Schmidhuber de la Mora, G. (2003). *Cátedra de damas. Sor Juana y Elena Garro. Ensayos*. Universidad de Guadalajara.
- Schmidhuber de la Mora, G.(2019). *Cinco décadas. Dramaturgia viva*. CONACULTA.
- Seydel Ute, (2007). *Narrar historias. La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Iberoamericana. Vervuert.
- Vicent, Luis. "Teatro. Hacia la esencia de las cosas". Revista Mañana, México, 3 de agosto de 1957, pp. 56-37, en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Patricia Rosas Lopátegui (comp. y coord.), México, Eds. Porrúa y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008.
- Usigli, R. (2023). *El gesticulador*. Fondo de Cultura Económica.