



El teatro de Elena Garro

Felipe Reyes Palacios

3er. año de Arte Dramático Fac. de Filosofía

Una de las tendencias del teatro mexicano de la posguerra ha sido la de intentar el tratamiento de problemas universales, experimentando procedimientos teatrales modernos y sin perder el arraigo con la realidad nacional. La ecuación dramática de Elena Garro se localiza dentro de esta corriente. Su teatro —al igual que una gran parte del teatro contemporáneo— incluye el elemento irracional, ilusorio, rescatando para el género mayores posibilidades de poesía, de fantasía al hacer uso de cierto absurdo que revela la existencia de una realidad grosera y cotidiana que obstaculiza la realización de los más profundos anhelos humanos. Para construir sus obras, Elena Garro ha tomado como base la tradición popular mexicana: ha revisado los juegos infantiles, la sabiduría de los refranes, las leyendas populares, y les ha dado una nueva significación. Sus piezas —breves, fugaces resplandores— se desarrollan en el ámbito poético suscitado por una palabra a veces exuberante.

Frank Dauster nos dice que “el teatro de Elena Garro demuestra una marcada preferencia por el tema de las relaciones entre diversos aspectos de la realidad y aun entre diversas realidades”,¹ y en esta observación fundamenta su estudio, concediéndole una primordial importancia al hecho de la evasión de una realidad asfixiante. El enfoque de Dauster es impreciso. La ilusión, realidad superior, más que significar el escape de una realidad grotesca (aunque lo supone en cierta medida), denota la existencia de un profundo deseo de realización plena; la ilusión, considerada sólo como evasión, supone una cobardía y una incapacidad de enfrentamiento con la realidad. Más que la evasión, en el teatro de Elena Garro importa el buceo, la búsqueda de una vida auténtica e ilimitada, búsqueda que siempre tropieza con el obstáculo de la realidad inmediata.

Esta preocupación básica del teatro de Elena Garro la encontramos en *Andarse por las ramas*. A la aspiración de Titina de una verdad y una fuerza interiores se opone constantemente la realidad cotidiana y tiranizante, propugnada por su esposo, don Fernando de las Siete y Cinco. Ella —objetivando el refrán— se “va por las ramas” de un árbol, mientras don Fernando habla de la sopa de poros:

"Don Fernando. —Irse por las ramas es huir de la verdad.

Titina.— Las ramas son verdad."

Los dos personajes se mueven en distintos niveles de la realidad sin lograr comunicarse. Y como Titina propicia la fantasía de su hijo, don Fernando se siente obligado a despedirla de su casa. Titina encuentra a un joven que aparentemente se enamora de ella, pero descubre que es igual de prosaico que don Fernando. Son diferentes y no es posible continuar sus relaciones porque sería fatal:

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

"El lunes sería sopa de poros."

En su búsqueda, Titina tiene que llegar a una amarga soledad necesaria para conservar el valor de la ilusión. Muy significativa es también *El rey mago*. En esta obra Elena Garro utiliza un lenguaje popular estilizado, nunca pintoresco; los personajes y sus costumbres también han sido tomados de la provincia mexicana. La obra reconstruye en un presente escénico un hecho anímico ya pasado y nos sugiere la imposibilidad de su repetición. Felipe Ramos, demasiado ocupado en jactarse de un crimen que ha cometido y en suspirar por la libertad perdida, deja ir al niño Cándido, quien lo había llamado rey mago y le había ofrecido "alegría". Desde que comienza la obra, Felipe Ramos ya está encarcelado, ya no puede volar; alguna vez dejó ir a la ilusión como ahora deja ir al niño. Esa ilusión fue el amor a una mujer, amor del que sólo conserva una imagen mutilada:

"Sólo se me aparece de noche, cuando no la puedo ver completa". "A ratos veo su risa, a ratos su pelo o sus dientes. Yo quisiera juntar todos sus pedazos para verla entera; pero no se deja."

Porque no pudo sostener sus relaciones con una mujer, no pudo conservar la ilusión; ahora, ya sin ilusión, espera en vano que la situación anterior se repita. Cuando no hay ilusión, la vida auténtica está prisionera, aunque Felipe Ramos —cualquier hombre— esté en lo alto, en un lugar aparentemente privilegiado. "Resultaría significativo —concluimos con Dauster— que el carcelero haga hincapié en estar él también encarcelado. Estamos encarcelados todos, y cuando dejamos que se nos escape la ilusión, que es lo único capaz de conferir significado a la pobre realidad que vivimos, no nos queda sino esperar, como Felipe Ramos, el que pudo haber sido rey mago, siete años o toda una vida." ²

En *Ventura Allende* la autora aprovecha un motivo singular: la transformación de un hombre en bestia. Con la desesperación de su hambre, Ventura Allende provoca la venida del Malo, que se presenta en la figura de un puerco y lo tienta con abundantes banquetes hasta que cede y queda convertido en borrego. La obra se desarrolla en un ambiente de completa irrealidad y su interpretación resulta difícil. Sin embargo, no es casual la obediencia del Malo a la rutina y su especial atención a los placeres culinarios, es decir, el demonio es la enajenación en la satisfacción de las necesidades más inmediatas. Para el Malo —un puerco— ser y comer son la misma cosa; lo que distingue al hombre de los animales es la manera de comer, y el Malo come con un amaneramiento extremo. Otros animales, que ya han caído en la trampa, previenen significativamente a Ventura Allende:

"¡Te vas a meter en tu barriga y luego ni tus hijos te van a reconocer!"

El puerco dice un parlamento también aclaratorio:

"El hombre es hambre. ¡Hambre de cielos, de belleza!

¡Hambre de perfección, de manjares!"

Éste, es un parlamento clave. Ventura Allende no se ha preocupado por una vida auténtica, el motivo vital que siempre lo ha aguijoneado es el hambre

física; en su vida no hubo lugar para la ilusión y termina enajenado en el placer. *Ventura Allende* expone la inmersión de un hombre en la realidad inmediata, que no por ser sofisticada, disfrazada de refinamiento, deja de ser rechazante.

La acción de *Los pilares de Doña Blanca* también sucede en un ámbito de irrealidad; para construir esta obra, Elena Garro le confiere a una canción de ronda infantil una profunda significación. Blanca, asediada por cuatro caballeros y protegida por su esposo Rubí, desaparece para siempre al huir del amor auténtico que le ofrece el caballero Alazán. Blanca es una mujer necesitada de cariño y de protección; aparentemente busca horizontes —la liberación; pero en realidad no se entrega a ese ideal. Sus intentos de corresponder al amor de los caballeros son fugaces, y para evitar consumirse llama a Rubí para que apague la chispa que un corazón ardiente le había producido. Su imagen verdadera está rodeada no sólo por los pilares y murallas que ha construido su esposo para protegerla, sino también por la sombrilla, por las desproporcionadas narices ajenas en que se oculta ella misma, y por los corazones con que se adorna. Alazán exige, por primera vez, la entrega de Blanca; le da la oportunidad no de adornarse con un corazón más, sino de penetrar en uno y encontrarse a sí misma. Blanca es incapaz de cometer un acto tan importante. Sus verdaderas aspiraciones —su imagen real— han sido borradas definitivamente por la imagen falsa que ella creyó sólida y que ahora destruye el caballero Alazán también definitivamente:

“¡Rubí, huyamos! ¡La casa se me está cayendo encima! ¡Ha caído sobre nosotros una montaña de narices!”

La búsqueda falsa de una realidad superior —Blanca que busca horizontes debidamente protegida— había sustituido a la verdadera ilusión, y cuando Blanca tiene oportunidad de lograrla, prefiere huir. El problema de esta obra no es la búsqueda, es la evasión, la evasión cobarde ante la ilusión, ante la posibilidad de una vida plena. Evasión que conduce al personaje a su propia destrucción.

El conflicto entre la ilusión y la realidad inmediata lo encontramos también en *El encanto, tendajón mixto*, obra cuyo motivo ha sido tomado de la tradición popular. Los sufrimientos de tres caminantes y su deseo de compañía hacen posible la aparición mágica de una mujer que termina por encantar —desapareciendo juntos— al más joven de ellos. Ante esa mujer —la ilusión— ellos adoptan diferentes posturas según su edad y su condición espiritual: Juventino la rechaza porque está frustrado, alguna vez le fue negado el amor y ahora lleva una vida vulgar e incolora; Ramiro quisiera ceder a los ofrecimientos de la mujer, pero su conformación espiritual no se lo permite. Para Anselmo este encuentro es la realización de sus fervorosos deseos de belleza, de magia, de vida. La mujer de *El encanto* es una imagen que simboliza la ilusión, es una presencia tentadora, aparentemente maléfica, que nos da una norma de conducta acorde al aspecto positivo de la naturaleza humana (aquel que desea la realización del hombre):

“Hay que vivir embriagados, mirando las embriagadoras fuentes, los pájaros y los ojos de la mujer.”

Desde el momento en que se queda con ella, Anselmo vive en otro tiempo, en un nivel superior de la realidad; “pero mientras Anselmo vive su realidad poética, afuera truenan sus amenazas los que, endurecidos por lo cotidiano, son incapaces de percibir una realidad superior.”³ En esta obra, la presencia de la ilusión está materializada en la figura de una mujer, pero *El encanto*, con toda su riqueza se nos presenta en el difícil camino de la vida en múltiples formas.

La señora en su balcón reafirma claramente la preocupación de Elena Garro por el tema de las relaciones entre diversos niveles de la realidad. La obra nos presenta la imagen total de la vida de una mujer que tiene que recurrir al suicidio como última posibilidad de encuentro con la poesía. Clara, empeña

toda su vida en la búsqueda difícil y frustrante de la ilusión —simbolizada en Nínive; a la búsqueda se opone siempre una realidad grosera que le impone límites: un profesor que le dice que el mundo sólo es redondo, un novio que le asegura que el amor es un redondo anillo de matrimonio y un departamento. Sus relaciones con Andrés no le descubren a Nínive —como ella esperaba— “en el muladar que es este mundo”, y lo abandona para mantener su anhelo de una verdad interior:

“Yo quiero el amor, el verdadero, el que no necesita de nada de eso, el amor que se reconoce sin necesidad de que nadie más lo reconozca.”

Julio, con quien casa después, también desprecia la vida cotidiana y asfixiante que los rodea; pero él no tiene aspiraciones de otra vida mejor, no tiene capacidad para percibir la poesía y no quiere conocer a Nínive. La convivencia en esas condiciones es imposible para Clara: continúa la búsqueda en ella misma. Al final, Clara, vieja y frustrada, emprende la última búsqueda “de Nínive y del tiempo infinito” a través del suicidio. La evasión —como lo pretende Dauster— no es el movimiento vital característico de los personajes de Elena Garro, aunque sí existe (la búsqueda de una realidad superior supone el abandono de otra grotesca); es más importante la *búsqueda* —dolorosa y frustrante— “en el muladar que es este mundo”, de otro mundo hermoso que se niega.

El ambiente en que se desarrolla la obra es pesado, asfixiante, tendiente a hacer aceptar al espectador ese hecho final, necesario, que es el suicidio.

En *Un hogar sólido*, la autora plantea nuevamente el problema de la realización del hombre. En un panteón familiar, las sombras de los muertos, materializadas, se reúnen para hablar de sus pasadas vidas y para expresar su anhelo de eternidad. Todos los personajes —excepto Muni y Lidia— se comportan en la muerte tal y como lo hicieron durante la vida; son caracteres típicos definidos por leves rasgos. Muni y Lidia coinciden en la apreciación de su infancia como la única época de auténtica poesía, coinciden en su desecho sincero de realización y en su sentimiento de repugnancia por la realidad que los rodeó en vida y que condujo a Muni al suicidio. Esa realidad, sólida para los demás, es para ellos incompleta. La solidez de una vida debe apoyarse en una verdad interior, debe estar tejida “con el delicado hilo de la araña”. Ya muertos —y frustrados— descubren que su realización como seres humanos es imposible porque la integración cósmica —como salvación— es sólo aparente. El único hogar sólido que se nos ofrece, porque en realidad es sólido corporalmente y porque es el término total, es la tumba:

“¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba!”

Es muy posible que Clara, al suicidarse, no alcance a Nínive plateada, así como Muni y Lidia tampoco pueden encontrar el hogar sólido que soñaron.

Ésta es la problemática central del mexicano —y universal— teatro de Elena Garro: el conflicto entre la realidad y la ilusión; pero no consideradas como meras categorías abstractas, sino como niveles de experiencia que significan, respectivamente, una ciega y negativa obediencia a nuestras necesidades más elementales y un profundo deseo de realización vital. Anhelo de vida auténtica logrado temporalmente, engañosamente; realización acechada por una realidad abrumadora, o realización frustrada definitivamente, imposible.

¹ Frank Dauster, “El teatro de Elena Garro: evasión e ilusión”, en *Revista Iberoamericana*, p. 81.

² Frank Dauster, *Ibidem*, p. 85.

³ Frank Dauster, *Ibidem*, p. 87.