

## ***Los perros* y *La mudanza* de Elena Garro: diseño social y virtualidad feminista**

GABRIELA MORA

El teatro de Elena Garro ha sido celebrado por su gracia poética, la atmósfera mágica que logra proyectar, su fina ironía y el uso artístico de una temática folklórica muy mexicana.<sup>1</sup> No se ha reparado, sin embargo, en la clara preocupación social de la autora que se evidencia en el género dramático y en la narrativa que cultiva, pese al juicio contrario que se ha dado sobre la última.<sup>2</sup>

*Los perros* y *La mudanza* ofrecen una buena oportunidad para confirmar los rasgos artísticos ya reconocidos en otras piezas y destacar la intención social que es aparente en ellas. Aunque de factura diferente, ambos dramas coinciden en la exposición de situaciones representativas de la vida de la mujer en determinadas circunstancias socio-económicas que las afectan trágicamente. El manejo que hizo la escritora de los personajes y de la problemática, pertenecientes fundamentalmente al mundo femenino, hace de estos trabajos testimonios muy apreciables para los investigadores empeñados en estudiar el "status" de la mujer en la literatura. Si bien, como esperamos sugerir en esta revisión, la significación social es un valor más, integrado a otras cualidades intrínsecas de las obras que demuestran de nuevo el talento superior de Elena Garro como dramaturga.

*Los perros* fue publicado por primera vez en Marzo de 1965 en la *Revista de la Universidad de México* (XIX, N° 7, pp. 20-23), y reimpressa en el volumen *12 obras en un acto* que seleccionó Wilberto Cantón.<sup>3</sup> En apretada síntesis ofrece una especie de paradigma de la situación opresiva que sufren las mujeres de un pueblo pobre y supersticioso, víctima a su vez de agobiantes condiciones sociales. La inspiración en una tradición popular indígena que presta gran fuerza poética al lenguaje y un carácter casi simbólico a los personajes, no obsta para que la pieza sea una abierta acusación en dos cauces manifiestos: el abusivo dominio que ejerce el hombre sobre la mujer, y la extraordinaria pobreza de los habitantes de esta aldea mexicana.

El tema del poder abusivo del hombre constituye la idea central a través de

una historia circular que describe un destino semejante para tres generaciones de mujeres. Jerónimo, un borracho matón que gusta “romper las ramas tiernas y escupir a las rosas” (p. 75), se ha encaprichado con Ursula, de doce años, a quien planea raptar ayudado por cuatro compadres y la traición de Javier, primo de la muchacha. El rapto se lleva a cabo mientras Manuela, la madre de Ursula, advertida de la persecución de Jerónimo, está contando a su hija su propio destino similar. La atmósfera de tragedia que se sugiere en todo momento, se intensifica cuando Manuela relata que su madre fue muerta a golpes por el seductor cuando la encontró al cabo de siete años: final presentado para ella misma, ahora que el rapto se repite en su hija Ursula.

La pobreza de las protagonistas se revela de inmediato por medio del decorado que exige la escena—una choza de barro con escasos utensilios—y por la insistencia de Manuela de que Ursula asista a la feria, en la que desea vender algo, con un traje nuevo que le han regalado:

URSULA. ¡No quiero ponerme el vestido rosa!

MANUELA. ¿Qué dices? ¿Quieres ir como llaga de perro sarnoso? ¿Para que todos nos vean el hambre en los vestidos? “¡Míralas, ahí van subiendo el monte con los pies hambrientos y con las siete bocas del hambre en las enaguas y en las blusas!” (p. 69).

La indigencia absoluta de las mujeres se ilustra más tarde con la revelación de la muerte de dos de los tres hijos que concibió Manuela, sobre la cual ella lamenta que no murieran “recién pariditos” porque así no se hubiera visto “en la necesidad de pedir para ellos” (p. 79).

Por medio del relato de Manuela y algunos comentarios de Javier la autora ilumina dos planos simultáneos, uno proyectado al pasado de la madre y otro al futuro de la hija, cuyo comienzo vemos con el rapto de Ursula que ocurre en escena. De este pasado/futuro que se convierte en presente eterno por medio de la repetición, se destaca con fuerza la violación sexual vista con todo el horror del hecho en sí, magnificado por la circunstancia de que la víctima es una muchacha muy joven e ignorante, en ambos casos. La expresión metafórica del atropello cubre desde el crudo acto sexual—la barriga acuchillada de Manuela y el “machete” con que la hiere el hombre—hasta las consecuencias psicológicas y sociales que la acción tendrá para la ultrajada. Así describe Javier la pérdida de la inocencia a su prima Ursula:

JAVIER. Eso quiere. [Jerónimo] Dejarte en carne viva, para que luego cualquier brisa te lastime, para que dejes tu rastro de sangre por donde pases para que todos te señalen como la sin piel, la desgraciada, la que no puede acercarse al agua, ni a la lumbre, ni dormir en paz con ningún hombre (p. 75).

La extraordinaria habilidad de la dramaturga para sugerir con un mínimo de palabras toda una serie de imágenes alusivas, en este caso las relacionadas con la pérdida de la virginidad en la sociedad que presenta la obra, son evidentes en el párrafo transcrito. El estigma imborrable representado por ese hilo de sangre aparente para todos, la falta de pureza insinuada por el alejamiento del agua, la

herida mental y física que evoca todo el trozo, afirman la imposibilidad de que la joven pueda conocer el amor en el futuro; se lo impedirán no sólo el rechazo social, sino el propio choque psicológico resultado del abuso. La idea del profundo daño recibido, acompañada por la relación de la violencia continua por parte del raptor, la repite la escritora por boca de Manuela, quien predice así lo que espera a Ursula después del secuestro:

MANUELA. Luego me llevó a vivir con él. Apenas me daba su olor me agarraban los temblores, porque nunca lo quise. Entonces se compró una pistola y con ella me golpeaba, y bañada en sangre me ocupaba (p. 79).

La abierta protesta que ofrece la exhibición de un acto ignominioso, tan viejo y repetido, que situaría a Elena Garro en las filas del llamado movimiento de liberación de la mujer, se cancela en cierto modo cuando la autora parece adherirse a una idea tradicional que las feministas rechazarían como prejuicio.<sup>4</sup> Nos referimos al antiguo asunto literario que presenta al sexo femenino como una dimensión extraña, incomprensible, con poderes maléficos sobre el hombre, del cual éste debe protegerse.<sup>5</sup> Garro nos da un pueblo que divide a las mujeres en dos categorías: la "lucida y temida por los hombres" y aquella que el varón rompe por temor, antes de que llegue a serlo. Lo significativo—y con esto la dramaturga recobra seguramente la confianza de las feministas—es que ella eligió mostrar no la mujer lucida y temida sino la sacrificada, la que después de la violación se convierte en "la mujer apartada, la que avergüenza al hombre, la que carga las piedras y recibe los golpes, la que apaga la lumbre en la cocina con sus lágrimas" (p. 75).

La patética situación que presenta la pieza se hace más acerba aún con la falta de esperanza de cambio en las condiciones que la producen. Esta nota la sugieren las mismas víctimas que con un "¡Así será la suerte de la mujer, por estas tierras de Dios!" (p. 79), aceptan resignada y pasivamente sus miserables destinos.

La brevedad del drama en un acto no permite, naturalmente, el desarrollo en profundidad de los personajes. No obstante, a pesar de la intención aparente de la autora de dibujar prototipos representativos de una clase y cultura determinadas, ellos alcanzan proyección universal. Manuela es la madre trabajadora, un poco regañona, cuyos únicos asideros para caminar la senda vital son las consejas que oye de labios de otras mujeres y su fe en Dios.<sup>6</sup> Entre las nociones convencionales que guían su conducta es interesante señalar la estimación que tiene por la belleza en la mujer, pese a las atroces consecuencias que el atractivo físico ha producido en su vida. Así reconviene a Ursula porque ésta insiste en encaramarse a los árboles y descuidar su aspecto exterior:

MANUELA. ¡Marimacha!, olvidada de las fiestas. Trepada a los árboles como un animal cualquiera, . . . ¡Ahí estás, flaca y sin crecer, escamoteando a la hermosura! Dejándote llevar de tus pies rajados; caminando corrales bien subidos; espantando perros y mirando cómo el sol se acuesta y se levanta, sin acordarse de ti ni de las gracias que te debe (p. 69).

El poder de este sol personificado forma parte, con otros elementos que veremos más adelante, del sustrato cultural que la escritora utilizó para explicar

a sus personajes. Relacionado con este punto, el rasgo más trágico de la personalidad de Manuela sea, quizás, su cerrada confianza en las tradiciones de su pueblo. Porque la acción ocurre en el día de San Miguel, fecha "gloriosa" de fiesta, Manuela se aferra a la idea de que nada malo puede suceder en él (p. 70). Ciega a su propia experiencia personal, rehusa creer que Jerónimo pueda fijarse en muchacha tan joven y desmedrada como Ursula, cuando ésta le confía su miedo del hombre (p. 71).

Ursula, por su parte, como se ve en las líneas citadas más arriba, es todavía la niña que corretea libre por el campo, con ingenua ignorancia de los males del mundo. El espíritu de rebeldía, natural en sus doce años, insinuado por esos "no quiero" o "no me importa" (p. 69), seguramente va a ser cortado de raíz después de la desgracia que se le viene encima. Lo sugiere así tanto el patrón cíclico de la historia, como el alma supersticiosa que ya muestra la muchacha (p. 73).

Javier es el paradigma del traidor que se finge amigo para ejecutar su mala acción. La única excusa posible para su proceder podría ser el miedo que le inspiran los matones (p. 76). Nota curiosa acerca de Javier es su confirmada mala suerte, que pudiera interpretarse—dejando de lado la idea de justicia poética que no se cumple aquí—como un deseo de la autora de insistir a través de él en el infortunio general del pueblo.<sup>7</sup>

Junto al problema social de la pobreza y la violencia que ilustra el drama, Garro se vale de tradiciones populares para dibujar parte del trasfondo cultural que explica algo del origen de estos males y de ciertas actitudes de los personajes. Una de ellas tiene que ver con el concepto temporal, reminiscente de la noción azteca del tiempo finito y repetible, que es medular en esta obra.<sup>8</sup> Dada la síntesis que exige un solo acto, la concepción temporal de los habitantes no se da a manera de especulaciones externas, sino integrada vitalmente en las creencias señaladas en la acción. Manuela, inmersa en la tradición de su pueblo tiene, como Ursula y Javier, una imagen casi física del tiempo, en el que se entra o se sale según la suerte particular. Esa imagen está presente porque la acción de la pieza ocurre en un día especial en el calendario de la aldea. Así nos lo advierte Manuela en cuanto se abre el telón:

MANUELA. (Palmeando una tortilla) A estas horas ya deberíamos ir subiendo el monte. Tanto estar en la curva del año, esperando esta fecha, y cuando llega, se nos escurre entre los dedos, se nos pierde entre los pies y los pasos. ¡Mira, ya están todos adentro del veintinueve, sólo nosotras andamos en sus orillas! ¡Desgraciado el que se quede afuera de los días señalados, porque será señalado por la desgracia! (p. 69).

Este veintinueve es la ocasión en que los lugareños pueden pedir una suerte favorable para el resto del año, "agarrando" un día bueno en la ceremonia que se celebrará esa noche en el monte:

MANUELA. A las doce de la noche se descorrerán los velos y veremos los días rojos que nos aguardan. Cuando los veas en fila, subiendo hasta los cielos, échate encima de ellos y agarra uno, el que más te guste, y en él escribe lo que quieras que sea tu vida, y así será (p. 70).

A pesar de la línea cristiana que indica la celebración del día de San Miguel, la imagen física del tiempo que revela lo transcrito y la influencia nefasta o benéfica de ciertas fechas, podrían explicarse como secuelas derivadas del sustrato indígena, especialmente azteca. La cosmología de los últimos no concebía espacio y tiempo como nociones abstractas y separadas, sino como unidades concretas que se sucedían “según un ritmo determinado de una manera cíclica, conforme a un orden eterno.”<sup>9</sup> Este orden eterno se asoma en la pasiva aceptación de sus destinos por estas mujeres que, no obstante la supersticiosa fe en la posibilidad de días buenos, parecen no creer que se pueda romper lo predestinado. La idea del ciclo temporal se da obviamente a través de la suerte similar de las tres generaciones, pero además está reforzada por motivos secundarios como la traición de los primos y la horrible muerte de los perros guardianes, que intensifican más aún la invariabilidad inevitable del sino de los personajes.

Otro motivo que la autora utiliza con gran sentido poético y que proviene del fondo de cultura ancestral, es la creencia en la fuerza mágica de la palabra que, llena de maléficas potencias, es una influencia que hay que cuidar. Manuela oculta celosamente su desgracia de su hija porque “la suerte no se hereda si no se la nombra,” según le enseñó su madre (p. 80). Javier ejemplifica la arraigada fe en el misterioso poder de las palabras al aconsejar a Ursula no desafiarlas cuando “crecen en lo oscuro” (p. 73), asegurándole que pueden ser “más peligrosas que un cuchillo” (p. 74). A su vez, Jerónimo y sus cómplices sólo pueden ejecutar el rapto que planean cuando “hayan perdido el miedo” a las “palabras terribles” que profieren cuando lo conciben (p. 74).

Parece innecesario subrayar, después que las citas lo han hecho por sí solas, el acentuado lirismo de la pieza. La carencia de una acción dinámica—el único “hecho” ocurre en silencio a espaldas de Manuela—presta al drama un efecto de mítico relato que refuerza la idea de lo inmutable en las vidas presentadas. Esta calidad mítica se acrecienta por medio de la intemporalidad y ubicuidad de la acción, que con la falta de detalles específicos, recalca la universalidad del asunto.<sup>10</sup> La dimensión más profunda que agregan las ideas sobre el tiempo y el poder de la palabra, unidas a la belleza del lenguaje, contribuyen a realzar el aliento poético que permea toda la obra.

*La mudanza*, publicada en 1959,<sup>11</sup> encaja mejor en la tradición de teatro realista tanto por el desarrollo de la acción como por su lenguaje más ceñido al coloquio común. Dentro de la dimensión social, se destaca aquí un problema que no se halla con frecuencia en los escritos de la autora: la alusión a la estricta división de las clases sociales, punto de partida de las rencillas entre las tres mujeres que presenta este drama en un acto.<sup>12</sup>

Lola, de sesenta y siete años, es la última representante de una familia con pretensiones aristocráticas venida a menos. Por deudas se ha visto obligada a hipotecar su casa a Roque, marido de la hermana de Carmen, su cuñada. Carmen, emigrada española de cuarenta y tres años, ha vivido toda su vida de casada en el hogar de Lola. Resentida porque la familia de su marido nunca aceptó a la suya, y empujada por el dinero de Roque, Carmen ha hecho posible que Lola acepte la hipoteca. La mudanza representa para Carmen el fin de su papel de dependiente de la rica, que sin fortuna ahora, pasará a ser su allegada. El comienzo de sus

funciones de ama muestra a una Carmen cruel e insensible al desgarrado sufrimiento de la anciana que debe dejar el hogar en que vivió toda su vida. Incapaz de resistir las ofensas y la destrucción total de su mundo, Lola se suicida.

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

La atmósfera trágica y desolada que según las indicaciones debe obtenerse al abrirse el telón—"una casa casi vacía," "basuras regadas por el suelo" y unos pocos objetos que sugieren el bienestar ya ido—se intensifica con la insistencia de Lola de vivir en un pasado que no existe. Al aparecer en escena pide a Juana, la criada, su chocolate diario porque los días "son como los hacemos", por lo tanto desea continuar esta tarde de mudanza "come si nada sucediera" (p. 264). El lenguaje y la apariencia más refinados de Lola contrastan vívidamente con el exterior y maneras más vulgares de Carmen y Juana. Lo que para la anciana son cuartos elegantes llenos de bellos recuerdos, para su cuñada son habitaciones enormes, llenas de "cachivaches" en las que sus niños "sin libertad para nada" crecieron rodeados de "muertos y de viejos" (p. 267). La oposición entre las personalidades de las dos mujeres y la falta de comunicación resultante de la absorción de cada una en su mundo particular, está bien ilustrada en la escena siguiente:

LOLA.—¡Increíble, que una pueda irse de la casa donde nació! Es como si dejásemos nuestro propio cuerpo para vivir en el de algún extraño.

CARMEN.—Dímelo a mí. Nunca he podido olvidar el día que dejé la casa de mis padres, para venir a esta casa. Eso tú no lo puedes saber . . . nunca te casaste.

LOLA.—(Siempre cerca de la ventana) Allí siguen las lilas que sembró mi madre. ¡Quién iba a decir que iban a sobrevivirla! Recuerdo cuando le llegaron de Europa. . .

CARMEN.—Roque me dijo que iba a construir viviendas . . . de modo que el jardín está destinado a desaparecer.

LOLA.—¿A desaparecer? ¿Cómo es posible que la gente destruya la belleza? Mira qué luz tiene ahora. Mira sus caminos húmedos, sus alcatraces blancos contra las hierbas oscuras, sus naranjos . . .

CARMEN.—Cada quien quiere lo suyo, y cada quien lo quiere a su manera. Por eso Roque va a transformarlo todo (p. 265).

El refinamiento y sentido estético de Lola está aparejado con una arraigada conciencia de su lugar en una clase social superior que mira como "natural" no mezclar "círculos distintos" (p. 273). Carmen le reprocha haberla humillado a menudo dándole lecciones de urbanidad, y atribuye la pérdida de la casa a su conducta orgullosa, cargo no infundado, según lo que sigue:

CARMEN.—Sí, yo te lo aconsejé. [la hipoteca] Pero recuerda que en el momento de firmar te dije: reflexiona, Lola, no te dejes llevar por el orgullo . . .

LOLA.—No podía aguantar su grosería. . . . Además, estaba segura de pagarle vendiendo las alhajas. . . . Y esa grosería . . . esa gente necesitaba una lección. Cuando se enriquecen, creen que todo es el dinero y olvidan la conducta . . . pobres gentes (p. 266).

Obviamente la autora no quiso dibujar a una víctima sin culpa alguna, en un personaje de una sola magnitud. El aspecto ingrato que encierra este orgullo de clase en Lola, se hace más punzante aún con las frecuentes alusiones a la pobreza que se esconde tras la fachada de opulencia. Carmen se queja de haber sufrido años de ayuno enmascarados bajo “pompas” y “esquelas” que trataban de ocultar la “tripa vacía” de la familia (p. 272). Juana por su parte, repite lo que ha oído decir a otros: lo único que le queda a la anciana es su amor propio (p. 268), obvia referencia a su falta de dinero.

En cuanto a Carmen, a pesar de su enojoso comportamiento y de que, en la última línea del drama, se la acusa de haber provocado el suicidio de Lola, hay suficientes elementos, si no para sancionar su proceder, para comprenderlo. Casada cuando “joven y bonita” con un hombre “duro, egoísta” y mayor que ella, que prefirió su familia paterna a la que estaba formando (p. 267), ha vivido veintitrés años en una casa que siempre sintió ajena, sirviendo como una criada. El cambio inminente de la situación que la ha ahogado tanto tiempo rompe en este momento el control de su resentimiento que se desata en una serie de frases que hieren intensamente a su cuñada:

CARMEN.—¡Suéltalo, que los niños son míos! . . . ¡Los parí yo! ¡Son carne de mi carne! ¡De mí salieron! ¿No ves que no tienen tu color de tierra? Pues iban dados los pobres, con tu piel. Y para acabar de una vez con el cuento de los niños te diré: ¡que no te pueden ver!, ¡que no pueden ver a nadie de tu raza! Los dos son de la mía. Ni ellos ni yo somos de tu familia de farsantes. Nosotros somos gente de bien. Y se acabó con la falsa<sup>13</sup> de la “tiíta.” Antes, mientras pensábamos que ibas a dejarles algo ¡vaya!, pero ahora sabemos que estás más pelada que una nuez pelada ¿a qué tanto jaleo? (p. 271).

Concediendo que ambas mujeres son de un alcance intelectual limitado por una limitada educación, es indudable que la europea, más pobre que la mexicana, se descubre como la más ‘incivilizada’. En el abierto conflicto racial que revela el párrafo transcrito, la “blanca” es la prejuiciosa, vulgar, ambiciosa y cruel. La nativa “color de tierra,” cuya vulnerabilidad aumenta con los ataques, muestra en cambio una sostenida cortesía que se mantiene hasta el momento final de su silenciosa retirada total. Sobre este punto, creemos que más que destacar el problema racial, la escritora sigue la lógica del dibujo de personas provenientes de diferentes niveles sociales y económicos. Lola, aunque falta de dinero ahora, creció en un ambiente refinado y cómodo. La pobreza extrema que hizo emigrar a la familia de Carmen, difícilmente podía propocionarle otro modelo de actuación.

Cuando Carmen se queja de la farsa que ha mantenido la familia de su cuñada, con sus aires de superioridad y su poco comer, y proclama su deseo de una vida distinta, pareciera representar un anhelo de renovación y libertad, simbolizar lo nuevo frente a lo caduco y lo tradicional. No es así, como se ha

visto parcialmente por la cita anterior. Elena Garro, queriendo talvez mostrar cómo las mujeres de todas las clases sociales son víctimas de convenciones estrechas que les impiden reconocerse y solidarizar, diseña a una Carmen cometiendo los mismos pecados que echa en cara a Lola. Así, por ejemplo, la nueva casa tendrá ahora los retratos de *su* familia (p. 271, el subrayado es mío). El orgullo ancestral de Lola que motivaba el desprecio y la mofa de Carmen, se evidencia ahora en ella no sólo en el cambio de retratos, sino en la expresión de un manido sentimiento de honor familiar:

CARMEN.—Y ahora vendrán los míos a presidir la mesa, aunque no cojan el tenedor tan bien como tú. ¡So ridícula! Porque tienen el corazón bien puesto y la honra más limpia que una sábana puesta al sol. . . (p. 272).

Desde el ángulo feminista, uno de los rasgos más expresivos de esta mujer, tan atada a convencionalismos sociales como la otra, es que, a pesar de haber vivido un miserable matrimonio, Carmen considera el haberse casado como un triunfo que tiene sobre Lola:

CARMEN.— . . . Cuando era chiquilla y vivía en tu casa y me perseguías dizque enseñándome modales para humillarme. Y sólo porque me tenías envidia, porque yo me había casado y era bonita y tú eras una solterona. . . (p. 272).

Las palabras despiadadas de este personaje, acentuadas con actos brutales como la quemazón de fotografías y libros preferidos de la anciana (p. 273), pudieran parecer exageradas. No lo son, sin embargo, si se toma en cuenta que la conducta de Carmen es el acicate que usa la autora para justificar dramáticamente el suicidio de Lola.

Juana, la criada, en oposición a los ejemplos clásicos de fidelidad y amor a los señores que se sirve, no muestra ninguna conmiseración por la patrona vieja ni amistad por la más joven. Tan pronto como ve que el hogar se deshace, se dispone a buscar otra casa más rica, "no como esta de rotas, que ni licuadora tienen" (p. 274). A pesar de la brevedad de las intervenciones de la criada, la dramaturga logra componer un personaje real y verosímil mediante específicas indicaciones sobre su apariencia personal (p. 264) y la fidelidad con que imita el lenguaje popular.

La pintura de la mujer envidiosa, en perpetuo regaño y discordia con otras no es, por supuesto, asunto nuevo en el teatro universal. La novedad aquí reside no sólo en que es una escritora la que ilustra estos motivos, sino que lo hace evitando caer en concesiones exculpatorias que pudieran disminuir la fealdad de las pasiones de las de su sexo. Garro va más allá de la caricatura psicológica y puede mostrar el por qué de las acciones, sin aminorar la verosimilitud del personaje ni recurrir al dogmatismo didáctico de explícitos mensajes. La autora hace ver que las tres mujeres son víctimas de circunstancias sociales que estrechan sus horizontes y las incapacitan para buscar otros más allá del centrado exclusivamente en el hogar. Carmen y Lola han dependido para subsistir del dinero hecho por los varones de sus respectivas familias y, siguiendo la tradición, no están preparadas para sobrevivir de otra manera. Carmen cifra todas sus es-

peranzas de libertad y cambio en Roque, cuyo dinero la somete a otra forma de dependencia que quizás más tarde vaya a lamentar. Juana, la más indigente, ha aprendido, como es natural, a buscar primero lo que satisfaga sus necesidades básicas. Lola, une a su sensibilidad y refinamiento una total incapacidad para adaptarse a los cambios del mundo. Su dependencia en los recuerdos de su familia señala cómo, aún en los casos de las más privilegiadas, la sociedad no alienta en la mujer la formación de una personalidad independiente. El suicidio de este personaje añade hondura a una situación que pudo quedar en lo trivial. La inhabilidad de Lola para acomodarse a los nuevos modos apunta a sus deficiencias psicológicas, pero también a las exigencias de la vida de hoy, que parece no tener lugar para los buscadores de belleza.<sup>14</sup>

Elena Garro, que en más de una ocasión se ha declarado adversaria al movimiento de liberación de la mujer, autodenominándose "casi antifeminista," coincide en la práctica con una parte medular de lo que dicho movimiento viene expresando.<sup>15</sup> Lo demuestran la elección de temas indicadores de la condición desmedrada de este sexo en ciertas colectividades, y el serio tratamiento que les dio la dramaturga. La mujer que aparece explotada abusivamente en *Los perros*, o egoístamente ciega a solidarizar con otras que comparten un estrecho destino, como en *La mudanza*, hace de estas obras documentos ejemplares en este sentido. En ambos dramas, la autora exhibe una gran capacidad de síntesis para darnos una historia con profundas implicaciones sociales, a través de personajes bien dibujados y un lenguaje expresivo que se ciñe estrictamente a la acción. Considerados aparte, *Los perros* ofrece el tema insólito del rapto y la violación sexual, desarrollados con un trágico lirismo que confirma el don poético demostrado por Garro en *Un hogar sólido* y en su narrativa. *La mudanza*, a su vez, tiene la virtud de presentar una circunstancia muy real y frecuente, vista sin anteojeras pseudo-piadosas y sin la banalidad sentimental en que pudiera haber derivado su anécdota.

*The City College of The City University of New York*

## Notas

1. Los comentarios coinciden en estos rasgos. Por ejemplo, Juan García Ponce, "Poesía en Voz Alta," *Revista de la Universidad de México*, XI, N° 12 (agosto, 1957), pp. 29-30; Frank Dauster, "El teatro de Elena Garro: evasión e ilusión," *Revista Iberoamericana*, XXX, N° 57 (enero/junio, 1964), pp. 84-89.

2. Emmanuel Carballo, "El mundo mágico de Elena Garro," *Siempre*, (México), 24 de Febrero, 1965. A propósito de *Recuerdos del porvenir* dice este crítico: "En su mundo no hay ricos ni pobres, buenos ni malos, inteligentes ni tontos, hay únicamente seres felices y seres desdichados. No hay lucha de clases, no hay redentores ni seres que quieran ser redimidos." Este juicio no nos parece apropiado para la novela o los cuentos y dramas de Garro. El "mundo mágico" de Garro está bien asentado en la realidad, que ella mira con ojos diferentes, pero muy abiertos a los males sociales. Tratamos esta materia en un trabajo en preparación sobre la obra de esta escritora.

3. *12 obras en un acto*, selección y prólogo de Wilberto Cantón, (México: Ecuador O'O'O", 1967). Todas las citas de *Los perros* serán de esta edición.

4. Como hay diversas interpretaciones del término "feminista" seguimos en general la definición dada por las editoras de *Female Studies VI Closer to the Ground Women's Classes, Criticism, Programs*, 1972 (New York: The Feminist Press), p. 99: "Feminist criticism, then, is concerned to examine the representation of women in literature, the motives and behaviors assigned to them, their function in the plot, the images and symbols associated with them, and the descriptive and judgmental biases of the narrative point of view."

5. Este es un motivo que se repite en la obra de Garro. Julia de *Recuerdos del porvenir* y la mujer de "El Encanto, tendajón mixto" (*Un hogar sólido y otras piezas en un acto*) son figuras francamente mágicas. "La señora en su balcón" (*Teatro breve hispanoamericano*, Aguilar, 1970) y "Andarse por las ramas" (*Un hogar sólido*) tienen protagonistas de personalidad diferente, incomprensible para los hombres con que viven.

6. A pesar de que Manuela ha sufrido la misma horrible experiencia de su madre, su fe religiosa le hace creer que su hija gozará de protección celestial: "¿Por qué habías de tener tú mi misma mala suerte? Dios no permitirá que heredes mis sufrimientos" (p. 77).

7. Javier al comentar cómo se le escapan los días buenos exclama: "No soy hombre de suerte, nací para la tristeza y en la tristeza me quedaré!" (p. 74). No se puede considerar esta mala suerte como castigo porque para completar el concepto de justicia poética faltaría la recompensa que los sufrimientos de Manuela y Ursula merecerían.

8. La escritora comenta su fascinación por la idea azteca del tiempo con Roberto Páramo en "Reconsideración de Elena Garro," *El Heraldó Cultural de México*, 31 de Diciembre, 1967. La preocupación por el tema del tiempo es característica de toda la obra de la autora, especialmente en *Recuerdos del porvenir* y en el hermoso cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas" (*La semana de colores*). En teatro es importante en "Un hogar sólido," "El Encanto, tendajón mixto" y en "La señora en su balcón."

9. Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), p. 120. Los días desgraciados a que alude Manuela bien pudieran ser reminiscencia de los cinco días "huecos" que separaban cada año azteca de trescientos sesenta días (p. 116).

10. La obra sucede "en un pueblo de México," sin más detalles. Tampoco hay especificación de año.

11. *La Palabra y el Hombre*, N° 10 (abril-junio, 1959), pp. 263-274. Todas las citas futuras serán de esta edición, que parece ser la única de esta obra no muy conocida. Frank Dauster se refirió a ella brevemente en el artículo citado en nota 1 de este trabajo.

12. Nos referimos a la pintura de conflictos resultantes de la división de clases. La mera existencia de diversos estratos sociales sí está reflejada en otras obras de la escritora, tanto en el teatro como en la narrativa.

13. Creemos que esta palabra debe ser farsa. La edición que manejamos tiene varios errores de imprenta [genteasí por gente así (p. 265); colácala por colócala (p. 267); te convini por te convino (p. 272)].

14. Este es un tema recurrente en la obra de Garro. Clara de "La señora en su balcón" y Titina de "Andarse por las ramas," mujeres sensibles a la belleza, terminan solas y abandonadas (Clara se suicida). Muni, el muerto por autoenvenenamiento en "Un hogar sólido" se quita la vida porque no puede soportar más la cruel fealdad del mundo.

15. "Tampoco soy feminista, soy casi antifeminista," afirmó la escritora en una entrevista hecha por Carlos Landeros en "Con los recuerdos de Elena Garro," *El Día*, 9 de Abril, 1964. Pese a esta declaración, la pintura de la mujer oprimida, prisionera de un mundo que aborrece, aparece con insistencia en su narrativa y teatro. En este último, "La señora en su balcón" y "Andarse por las ramas" son buenos ejemplos en este sentido.