

## El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro

Ane-Grethe Østergaard

En la obra de la escritora mejicana Elena Garro, tanto narrativa (*Los recuerdos del porvenir*, novela y *La semana de colores*, cuentos) como teatral, queda patente un conflicto entre dos tipos de personajes que representan distintas concepciones del mundo. Se trata esencialmente de una oposición entre dos ideas de lo que es la realidad, o sea, entre dos realidades. El conflicto no se aborda desde un lado metafísico, sino que se integra en un panorama social cuyos protagonistas se definen dicotómicamente según su pertenencia a grupos que por la misma ideología y estructura de una sociedad determinada viven el uno al lado del otro sin comprenderse, como p.ej. el niño vs. el adulto, la mujer vs. el hombre, el indio vs. el blanco.

Sin embargo es notable en toda la obra de Elena Garro la superación a nivel individual de algunas de estas barreras; hay p.ej. varios casos de confianza y comprensión entre niños blancos e indios, mujeres y niños, hombres jóvenes y niños, lo que viene a establecer como un código subyacente y alternativa de comunicación en una sociedad rígida y eminentemente patriarcal.

Los análisis que se han hecho sobre la obra de Elena Garro suelen contentarse con tratar del conflicto en términos tales como imaginatividad y realismo. Son términos que se basan en una concepción dicotómica de fantasía y realidad como entes separados e irreconciliables. Para una consideración crítica del realismo en principio no parece acertado reservar términos como "realismo" (fuera de una referencia precisa a la historia de la literatura) y "realidad" para fenómenos superficiales aceptados por la sociedad, mientras que otros son reunidos bajo la denominación, cargada de cultura, "fantasía."

En lo que sigue evito, pues, ese par de conceptos y utilizo en su lugar la antinomia A vs. B intentando una reformulación de la vieja oposición, que en vez de basarse en una idea prefijada de la realidad, tomará como punto de partida la actitud concreta de los personajes hacia el mundo, actitud o espontánea (A) o normativa (B). La actitud espontánea de los personajes se manifiesta sobre todo en su capacidad de creación y juego y en la facilidad

con que superan la trivialidad de las cosas cotidianas delegándoles poderes mágicos y un sinfín de sentidos entrelazados. La actitud opuesta, la normativa, consiste en el afán de los personajes por defender y mantener precisamente los límites, las restricciones, el sentido común y el ya establecido orden de las cosas, que los representantes de A rompen continuamente.

Tal división, fenomenológicamente basada, representa una alternativa necesaria frente a aquella otra — cargada de valorizaciones tradicionales — entre fantasía y realidad o entre lo imaginario y lo real, y constituye probablemente un mejor punto de partida para la descripción de un teatro que no sólo trata de esos viejos conceptos, sino que se rebela contra ellos.

De hecho el teatro tiene como su particularidad — a diferencia de otros géneros — no sólo la posibilidad de tratar de ese conflicto entre distintos planos de realidad — sino también de visualizarlo y hasta superarlo ante los ojos del espectador. El teatro de Elena Garro — en vez de trabajar sobre los moldes de los viejos conceptos — crea una nueva formulación donde el conflicto va integrado, pero bajo una nueva luz que permite a cualquiera *ver* y hasta le obliga a aceptar nuevas realidades.

Para nuestro análisis hemos elegido entre las obras teatrales de Elena Garro tres piezas en un acto: *El Rey Mago*, *Andarse por las ramas*, y *El Encanto, Tendajón Mixto*, todas incluidas en la edición antológica de su teatro, *Un hogar sólido*,<sup>1</sup> en las cuales se manifiesta con particular claridad la problemática que nos preocupa.

En las tres piezas hay personajes que tienen una clara función como exponentes de uno de los dos principios, A o B, pero en algunas de las entidades reunidas bajo B se puede apreciar un titubeo momentáneo, un movimiento esporádico, pronto vencido, hacia el polo opuesto. El conflicto se manifiesta en forma de confrontaciones verbales entre los representantes de A y B, y también bajo formas de carácter no-verbal: objetos escénicos, efectos de iluminación etc., que sirven para establecer los dos polos.

#### Análisis de los signos escénicos.

El análisis de los diversos niveles en que el conflicto se manifiesta, en las obras a que nos referimos, se basa en el texto leído, por lo que una serie de circunstancias de la pieza representada, p. ej. gestos, mímica, entonación (que sólo excepcionalmente son indicadas en las notas escénicas), no aparecerán en el esquema.

Nuestro punto de partida para una clasificación de los signos escénicos se encuentra en la tripartición de Roman Ingarden entre:

- 1) Fenómenos (cosas, personas, actos) que se presentan al espectador por medio de la actuación de los actores y el decorado de una manera exclusivamente perceptual.
- 2) Fenómenos que llegan a ser presentados doblemente, primero en su forma de aparición perceptual (tal como los fenómenos mencionados en 1), segundo en una realización lingüística, en cuanto a que se habla de ellos en la escena. La presentación lingüística sirve aquí para complementar la perceptual, especialmente en lo que se refiere a las calidades psíquicas de los personajes. Por lo tanto conviene que haya co-

rrespondencia entre estas dos maneras de presentación, para que no surjan fenómenos contradictorios, aunque, naturalmente, la obra literaria permite ciertas "libertades artísticas."

3) Fenómenos que llegan a ser presentados por medios exclusivamente lingüísticos, i.e. que no se manifiestan físicamente en la escena aunque se habla de ellos en el diálogo. A primera vista estos últimos, en cuanto a su manera de ser presentados, parecen encontrarse en pie de igualdad con los fenómenos mencionados en obras puramente literarias. Pero mirado más de cerca, su manera de aparecer se diferencia algo de éstos, porque por lo menos algunos de ellos se relacionan de diversas maneras con los fenómenos presentados en la escena (llegando así a formar parte de un contorno más amplio de estos últimos), y adquieren por ello un carácter de realidad más sugestivo que el que pueden tener los fenómenos presentados en las obras puramente literarias.<sup>2</sup>

Partiendo de esta clasificación utilizaremos tres clases de *signos escénicos* (correspondientes a los "fenómenos" de Ingarden), reuniendo bajo ese concepto unificador los signos verbales y no-verbales de la escena.<sup>3</sup> No existe contradicción entre el empleo de ese concepto y el punto de vista de nuestro análisis (que, como hemos adelantado, se basa en el texto leído y no en la pieza representada), ya que el texto, con sus réplicas y notas escénicas, ofrece el punto de partida para una idea de la realización escénica de todos los signos dados en él (*i.e.*, su transformación de signos textuales en signos escénicos), idea que NO es la misma que la del referente del texto narrativo. En nuestra lectura del texto dramático el referente no es inmediato, como en el texto narrativo, sino que pasa por un medio, que representa al referente: es ese medio, el teatro (como género y forma de experiencia), lo que constituye, en último término, el objeto de nuestro análisis.<sup>4</sup>

El siguiente esquema establece así una clasificación en tres categorías, denominadas respectivamente signos con existencia exclusivamente física, signos con existencia física y verbal, y signos con existencia exclusivamente verbal;<sup>5</sup> cada una de esas categorías, elaborando la clasificación de Ingarden y atendiendo a la problemática específica del presente artículo, se subdivide según los principios *A* (espontaneidad) y *B* (normatividad):

Concretizaciones del conflicto A vs. B en los signos escénicos.

	1.		2.		3.	
	Signos con existencia exclusivamente física		Signos con existencia física y verbal		Signos con existencia exclusivamente verbal	
	A	B	A	B	A	B
I El Rey Mago	caballito de cartón	Rita Elvira	Cándido alegría salivazo/ monedita de oro	Felipe Rosa jaula		
			"ser Rey Mago"			

	gorro de Arlequín	vestidos negros	Titina Polito	don Fernando de las 7 y 5		Justina Polo
II	Andarse por las ramas	babero blanco reloj	lunes (T.) "andarse por las ramas"	Lagartito corbata		mancuernillas jitomates lunes (F.)
			mujer	Ramiro	vereda	camino real
			Anselmo	Juventino		madre
			tendajón	oscuridad		"un año son muchos días, y una copa es una copa"
III	El Encanto, Tendajón		luz	piedras		
Mixto			pájaros			
			"ver"			
			"una copa y un año son lo mismo"			

Este esquema no pretende agotar la definición de los signos escénicos, sino ofrecer el material para un análisis de la interacción entre algunas entidades claramente marcadas; a ello se enderezan los siguientes párrafos, divididos en un comentario vertical (que examina rasgos comunes y divergencias entre las tres piezas) y un comentario horizontal (que muestra la coherencia interna de cada pieza).

#### Comentario vertical.

*1A*—dos juguetes, un caballito de cartón y una caperuza de Arlequín con cascabeles, están presentes en la escena desde el comienzo de las respectivas piezas, como un potencial que, en un momento dado, puede entrar en juego. El que no se critique el carácter *A* de ambos objetos se debe a su condición de juguetes infantiles; constituyen una parte de la tradicional aparición escénica de los niños.

*1B*—la columna comprende, como representantes de *B*, a dos personas, únicas de las tres piezas analizadas que, a pesar de tomar parte en el conflicto, son implicadas en él de manera tan indirecta que su actitud no es comentada nunca. También aparecen en la columna, por primera vez, prendas de vestir que representan una de las categorías.

*2A*—los signos de esta columna abarcan tanto personas representantes de *A*, como objetos significativos y fenómenos que se relacionan con esta categoría. Las tres piezas tienen, en esta columna, signos que, a modo de sintetizaciones, se refieren a la problemática en su totalidad: se trata de los sintagmas "ser Rey Mago," "andarse por las ramas" y "ver," que como signos que se refieren a una conducta, tienen representación a la vez verbal y física.<sup>6</sup>

*2B*—a semejanza de *2A*, la columna está integrada por personajes, objetos y fenómenos acompañantes, pero en todas las casillas hay personajes que momentáneamente se mueven hacia el campo *A*, como potenciales representantes de esta actitud.

3A—puesto que sólo una pieza tiene representación en esta columna, huelga el comentario vertical; pero en todo caso la escasez del material es significativa cuantitativa y cualitativamente. En el teatro de Elena Garro, *A*—principio de la espontaneidad—es destacado como una realidad física que no puede reducirse a mero objeto de discusión; sólo en un caso un signo que representa a *A* tiene existencia puramente verbal, y aún en este caso hay circunstancias especiales que determinan que el signo, no obstante, esté vinculado con los signos escénicos con existencia física.<sup>7</sup>

3B—las entidades de esta columna—por diferentes que aparezcan a primera vista—son, en razón de sus contextos,<sup>8</sup> expresión de un principio social normativo que, refiriéndose a conceptos como orden, deber, puntualidad, etc., persigue ferozmente todo intento de desarrollo individual.

Observemos, finalmente, que de todas la columna 2 es la más compleja, en cuanto en ella tiene lugar la confrontación entre los dos tipos de representación; como es, también, la más densamente poblada, podemos decir que en ella se concentra la problemática de las piezas.

#### Comentario horizontal:

*El Rey Mago*: Es clara la antinomia entre el niño Cándido y el hombre Felipe, con sus respectivos atributos (el caballito y la "alegría," frente a la jaula; la libertad de movimiento, el juego y el gozo frente a la reclusión), pero también importa que Felipe sea mostrado con momentos de inseguridad, titubeante entre los dos principios, lo que se manifiesta en su transformación (quizá involuntaria) de un salvazo en una moneda de oro, y en su arrepentimiento final cuando hubiera querido seguir a Cándido.

Rita y Elvira, por su parte, son representantes de *B*, pero sólo tienen existencia física, puesto que su actitud nunca es objeto de discusión; tienen sobre todo la función de recordar a Felipe su doble cautiverio: el de la jaula concreta (la imposibilidad de participar en la vida de la ciudad y estar junto a su amada Rosa) y el de la otra jaula, la de la conciencia.

*Andarse por las ramas*: Aquí el conflicto se manifiesta, en buena medida, por medio de una serie de objetos escénicos agrupados alrededor de los personajes que encarnan el conflicto. El plano *B* prevalece, representado, p.ej., por algunas prendas de vestir que aluden al orden y la normalidad tal como lo hacen los vestidos negros de la familia, que desde la subida del telón, está reunida tanto bajo ese sombrío denominador común como bajo un apellido que esconde la identidad de cada uno. Asimismo, en relación con los vestidos familiares, debemos mencionar el babero blanco de Polito, que lo caracteriza inmediatamente como niño—más aún, como niño en proceso de socialización—aspecto este último en que insisten los comentarios de Don Fernando:

DON FERNANDO—¡Justina! ¡Van a reprobar a este niño en la escuela!  
(ed. cit., p. 87)

DON FERNANDO—Un hasta aquí. Un punto que ponga fin al desorden o Polito no será nunca ingeniero agrónomo.  
(*ibid.*, p. 88)

También la corbata que Lagartito se quita y se pone al compás del cambio de sus amistades femeninas pertenece a este grupo de objetos opresores. Y al mismo grupo debemos asignar las mancuernillas perdidas que, junto con los jitomates no servidos a tiempo, patentizan para Don Fernando la desaparición de un orden doméstico que trata, desesperadamente, de restablecer, y ejemplifican la falta de regularidad y cotidianeidad en su matrimonio con una mujer que vive “en la dimensión de la luna.”

Frente a la acumulación de objetos hostiles a *A* encontramos sólo el gorro de Polito, que permanece en el suelo, al lado de la mesa, durante la primera mitad de la pieza, como un potencial todavía no utilizado, pero que puede serlo en un momento dado; lo que ocurre cuando, en medio de una discusión futil sobre la licitud del principio *A*, Polito se pone la caperuza arlequinésca, con sus tintineantes cascabeles, haciendo funcionar el accesorio escénico hasta entonces muerto, que ahora, activamente, con sonido y movimiento, toma su papel de representante de *A*.

Existe también en la pieza un juego con los nombres. Según se puede ver en el esquema, dos de las personas se presentan con un doble hombre: Titina/Justina y Polito/ Polo, parejas ambas de un nombre “oficial” y de una forma familiar, diminutivo cariñoso (a los que llamaremos en adelante “nombre denotativo” y “nombre connotativo”). Al colocar los nombres de Titina y Polito en *A* y los de Justina y Polo en *B*, se expresa un contraste entre los dos tipos de nombres, y al colocarlos además bajo 2 y 3, se comenta la identidad de las personas, puesto que los nombres denotativos tienen una existencia puramente verbal, mientras que las personas que llevan los nombres connotativos tienen una existencia tanto física como verbal. La pregunta por la identidad de esas personas es formalmente complicada: ¿son Titina y Polito o Justina y Polo?; en este punto un análisis basado en el drama como puro *texto* sería una ventaja, puesto que su lectura, entre las *dramatis personae* y en las acotaciones, presenta a las personas con los nombres de Titina y Polito como verdaderos; pero está claro que esa circunstancia no puede apoyar nuestro análisis, que toma el texto como punto de partida para la representación teatral imaginada.

El criterio formal que seguimos para definir la identidad de los mencionados personajes es, por una parte, estadístico (las réplicas tienen 12 veces Titina contra 9 Justina, 9 Polito contra 2 Polo, lo que quiere decir que Justina y Polo son entidades marcadamente extrañas), y por otra parte, basado en las dos personas solidarias que se mencionan y que se dirigen la palabra entre sí como Titina y Polito; es esta última observación la que hace válido el primer criterio. Los nombres Justina y Polo son utilizados únicamente por Don Fernando y por Lagartito, y la distribución entre los dos tipos de apelativos, en las réplicas de esos personajes, es la siguiente:

	Polo	Polito	Justina	Titina
Don Fernando	2	2	7	3
Lagartito	-	-	2	7

Colocando los signos Justina y Polo como signos con existencia puramente verbal, los hemos definido como signos con una referencia distinta de los signos Titina y Polito: como conceptos que existen únicamente en la conciencia

de Don Fernando y de Lagartito y que se refieren a personas vacías, que no son sino un nombre oficial. Por eso los nombres denotativos ejercen una función represiva sobre los connotativos. Los primeros se emplean en réplicas de carácter reprobatorio y moralizador. Así el casi siempre pedante y sentencioso Don Fernando emplea sólo excepcionalmente los nombres connotativos (en la escena de despedida, en la que aparece un cierto sentimentalismo, o quizá sentimientos verdaderos), y Lagartito llama Justina a Titina para defenderse contra su franqueza, mientras que en sus arrebatos sentimentales se atreve a llamarla Titina.

El temor de Don Fernando por las connotaciones se manifiesta, igualmente, en su actitud negativa y falta de comprensión para la riqueza de asociaciones que Titina y Polito establecen cuando, inspirados por una palabra, dejan volar libremente su imaginación.

DON FERNANDO — Los lunes son una medida cualquiera de tiempo . . . una convención. Se les llama lunes como se les podría llamar . . . pompónico.

TITINA — ¡Ay, don Fernando, me hace usted reír! ¡Ríete, Polito! (*Polito mira a su madre y se echa a reír*) ¡Pompónico sería algo con borlas!

POLITO — ¡Borlas negras!

TITINA — ¡Con coles moradas!

POLITO — ¡Y zapatos picudos!

TITINA — ¡Y una gran nariz azul!

POLITO — ¡Oliendo una berenjena! (ed. cit., p. 84)

Asimismo se puede apreciar una oposición entre un tiempo denotativo y un tiempo connotativo: el tiempo como *plenitud* de la vida y el tiempo como orden cronológico, como puro *marco* de la vida. Réplicas como las siguientes expresan esos dos principios:

TITINA — ¿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. (*ibid.*, pp. 83-84)

LAGARTITO — ¿Qué dices? Un lunes es un lunes.

TITINA — ¿Nunca te has asomado a ver lo que es un lunes?

LAGARTITO — Nadie puede asomarse a un lunes.

TITINA — Entonces nadie puede asomarse a ti.

LAGARTITO — (*Angustiado*) ¿Y por qué no?

TITINA — Porque no quieres ser lunes.

LAGARTITO — ¿Y si yo fuera lunes, qué sería?

TITINA — Serías después de la fiesta.

LAGARTITO — Y antes de la fiesta.

TITINA — Si eres lunes, eres toda la fiesta, porque estás entre la de ayer y la de mañana.

LAGARTITO — ¡Titina, yo quiero ser lunes!

TITINA — Pues eres lunes, Lagartito, eres el principio . . . (*ibid.*, p. 92)

En nuestro esquema *lunes* aparece en dos lugares, como signo con existencia puramente verbal (i.e. como marco abstracto), que es como Don Fer-

nando concibe la palabra, y como signo con existencia a la vez verbal y física, refiriéndose al contenido, a la plenitud de asociaciones (en la concepción temporal de Titina, cuando, por un momento, *lunes* se materializa y toma la figura de Lagartito). Al contrario que Don Fernando, Lagartito a veces se siente inclinado a seguir el modo de pensar de Titina, por ello lo marcamos en el esquema como representante potencial del principio *A*.

*El Encanto, Tendajón Mixto*: el conflicto está ilustrado por la confrontación existente entre, por una parte, Anselmo y la pareja Ramiro-Juventino, y, por otra, entre las dos figuras femeninas, de las que una tiene únicamente representación verbal. Estas dos figuras femeninas son: "La mujer del hermoso pelo negro" (que encarna la aparición maravillosa), y la madre (fuerza que combate la aparición maravillosa, aunque sólo pasivamente, y que es traída, a modo de ejemplo, por Juventino y Ramiro en sus maniobras para persuadir a Anselmo a seguir "el camino de la razón"). Resulta evidente que la madre tiene un papel como instancia defensora de las normas, que intenta mantener a Anselmo en un nivel sin desafíos.

Los hechos escénicos no notifican directamente si la figura de la madre puede ser interpretada según el mito de Edipo, aunque haya algunas alusiones pertinentes, v.gr. cuando Juventino y Ramiro le suplican a Anselmo que vuelva la espalda a "La mujer del hermoso pelo negro," con estas palabras:

JUVENTINO — ¡Anselmo Duque! Por última vez y a riesgo de enojar a la hermosura, te pido que regreses con tu madre! ¿Quién te puede ofrecer mejor consuelo?

RAMIRO — ¿Qué te dan en "El Encanto" que ella no te pueda dar?  
(ed. cit., p. 148)

Los dos amigos se identifican en su afán de alejar a Anselmo de la mujer (lo que demuestra su propia actitud aterrorizada hacia ella) con una concepción tradicional, según la cual el amor materno es el único verdadero. Al mismo tiempo, sin embargo, la pregunta de Ramiro es tan ingenuamente provocadora que parece obvio interpretar la figura de la madre de acuerdo a la clásica estructura del incesto.

No obstante, Juventino y Ramiro títubean entre *A* y *B*; como queda dicho, su ambivalencia se expresa, p.ej., en la escena final: aunque funcionalmente hay que colocarlos bajo *B*, son potenciales representantes de *A*.

El conflicto central trasciende, también, en los diálogos sobre el tiempo:

MUJER — ¡Una copa y un año son lo mismo! Aquí medimos con medidas que ustedes desconocen. No contamos los días porque esa copa los contiene a todos.

JUVENTINO — ¡Tú dices muchas palabras! Ya va siendo necesario que te calles, porque te gusta decir y hacer lo que no es. ¡Suelta ya a ese pobre muchacho! Déjalo vivir sus días, beber sus copas . . .

MUJER — ¡Viejo que nada sabe y que cree saberlo todo! Sus días no son los tuyos, ni sus copas tus copas. Sigue tú, sabelotodo, viviendo tus semanas cargadas de piedras y congojas y deja que Anselmo Duque no cuente las horas de sudar y maldecir. El vive en otro tiempo . . .

RAMIRO — ¿Qué tiempo?

MUJER — El tiempo de los pájaros, las fuentes y la luz.



JUVENTINO — ¡Mañosa! ¡Contigo es inútil hablar! Anselmo, ¡ven! Ya viste lo que habías de ver. Ya bebiste lo que habías de beber.

RAMIRO — ¡Un año son muchos días, y una copa es una copa! ¿Todavía no ves el engaño? (ibid., p. 145-146)

Es un conflicto idéntico al que hemos descrito en el análisis de *Andarse por las ramas* (la oposición de un tiempo denotativo a un tiempo connotativo): aquí, la medida temporal *año* se materializa en el vaso en que está bebiendo Anselmo, de la misma manera que *lunes* se materializó en la figura de Lagartito.

También en los objetos escénicos se expresa el conflicto: "El Tendajón," lugar maravilloso, circundado de luz, contrasta con la obscuridad que rodea a los arrieros antes y después de la aparición de la mujer; hay pájaros y agua, objetos móviles, en contraste con las piedras que son la expresión unificadora de la concepción de la vida de Juventino, su experiencia más honda de lo que es verdadero.

Por fin, las palabras *vereda* y *camino real* son, igualmente, la expresión de los dos principios: el camino conocido, trillado, en contra de la vereda como camino desconocido, todavía no delineado. Esta antinomia aparece claramente en la réplica de Juventino:

JUVENTINO — Oye la voz de este viejo! Deja a esa mujer, olvídate de sus placeres. Es más seguro un camino real que la vereda que ella te pueda ofrecer. (ed. cit., p. 147)

*Vereda* está colocado como el único signo en 3A, es decir, como signo con existencia exclusivamente verbal. Mirando más de cerca el contexto, esta colocación requiere ciertas precisiones. En verdad la vereda no está dibujada en la escena, pero un lugar en esa escena constituye el punto de partida para ella:

RAMIRO — Alguna vereda que no vemos se lo llevó.

JUVENTINO — El hombre no se pierde así nomás. De allí parte esa vereda que empieza con "El Encanto, Tendajón Mixto."

(ibid., p. 145)

Hay un evidente efecto simbólico en la circunstancia de que el único signo de la columna 3A sea *vereda*, un signo con referencia a una extensión en principio ilimitada que, partiendo de uno de los objetos físicamente representados en la escena, confirma la realidad física de A, a la vez que traspasa la escena, o, mejor dicho, señala hacia dentro de ella: es decir: contiene en su misma invisibilidad un horizonte potencial de perspectivas nunca agotadas.

Los signos sintetizadores.

Consideremos ahora los signos sintetizadores. El que no hayan sido tratados en el comentario anterior se explica por cuanto su carácter de síntesis exige un análisis de sus partes integrantes; agreguemos que, al interpretarlos como matizaciones de un solo y único conflicto, dan pie para consideraciones generales sobre la esencia y la función de este teatro.

Los tres signos (*ser Rey mago*, *andarse por las ramas* y *ver*) se refieren a ac-

titudes/normas de conducta que constituyen el tema de discusión de las piezas respectivas, el objeto mismo de la contienda: ¿es posible/correcto y, sobre todo, es una preocupación REAL jugar, dar rienda suelta a la fantasía, abandonarse a visiones? Son estas preguntas las que constituyen la problemática de las piezas, en relación con la cual se organizan gran parte de los signos escénicos en forma negativa o positiva. Los signos escénicos han sido colocados en el esquema como signos con existencia a la vez verbal y física porque, como queda dicho, constituyen los temas centrales del diálogo, y porque son mostrados "en carne y hueso" en escena.

En *El Rey Mago*, Felipe, en una discusión con Cándido, no quiere reconocer su propia identidad:

FELIPE — ¡Le digo que qué me ve! ¿Tengo monos en la cara?

CÁNDIDO — ¡Veo al Rey Mago Felipe Ramos!

FELIPE — ¡Rey Mago ni qué Rey Mago! ¡Shshsh! ¡Lárguese!

CÁNDIDO — ¡No puedo!

FELIPE — ¿Cómo que no puede? ¡Le digo que se largue a su casa a ver visiones!

CÁNDIDO — ¡No puedo!

FELIPE — ¡Adiós! ¿Por qué no puede?

CÁNDIDO — Está muy lejos . . .

FELIPE — ¡Con más razón! ¡Ándele, eche a andar para que no lo agarre la noche!

CÁNDIDO — Ya te dije que no puedo.

FELIPE — ¡Párese! ¡Cómo que no va a poder!

CÁNDIDO — No puedo, porque estoy mirando al Rey Mago Felipe Ramos. (ed. cit., p. 74)

Aunque aquí Felipe rechaza el principio *A*, sus propias facultades son confirmadas en el mismo episodio con el salivazo que se transforma en moneda de oro.

Y el principio de *A* es reafirmado cuando Cándido se va volando, en su caballito de cartón, acaso en dirección a su casa lejana, comenzando así un viaje con un destino invisible para los espectadores y cumpliendo un movimiento hacia dentro de la escena análogo al desempeñado por la *vereda* en *El Encanto, Tendajón Mixto*. Es precisamente esta última acción la que convence a Felipe de la identidad de Cándido como Rey Mago, y con eso, indirectamente, de la suya propia.

En *Andarse por las ramas* presenciamos cómo un modismo usual, que el diálogo interpreta tanto positiva como negativamente, toma cuerpo en escena. Titina, efectivamente, se anda por las ramas de un árbol, a ojos de los espectadores y a pesar de la condenación de Don Fernando, que ve en su acto una huída de la realidad.

En *El Encanto, Tendajón Mixto* el tema de la discusión (la visión) está físicamente presente en la escena, en forma de "la mujer del hermoso pelo negro," en su tendajón, en pájaros y agua, fenómenos sobrenaturales en el desierto, y, finalmente, la entrega a la visión está presente en la figura de Anselmo.

Con la visualización de *A* se destaca este principio como realidad escénica, a pesar de que en el plano verbal su valorización (como huída de la realidad)

sea negativa. *A* no puede ser considerado como *escénicamente* menos real que *B*, pero su existencia al lado de *B*, como alternativa en la discusión de qué es la realidad, permite un juego entre dos planos de la realidad misma.

El plano de realidad inicial ya no es más palpable, ya no tiene más substancia que el que le sucede (y quizá aquel no sea sino humo que ha tomado una de las formas llamadas reales); así razona la mujer en *El Encanto, Tendajón Mixto*:

JUVENTINO — ¡Muchacho, no te dejes llevar por su mirada!

RAMIRO — ¡No toques su mano!

JUVENTINO — ¡Quien quita y se nos vuelva una humareda que nos extravíe el camino.

RAMIRO — ¡O que el humo nos prive de su tierna compañía!

MUJER — ¡Cuánta desconfianza! ¿Por qué habían de tenerme miedo? Si de humo fuera, menos daño les haría . . .

JUVENTINO — El humo es engañoso, no deja ver; y agarra todas las formas.

MUJER — Es cierto. El humo abunda, ¡y a veces toma también la forma de los arrieros!

RAMIRO — Qué, ¿nos vas a decir ahora que somos nosotros los que somos de humo?

MUJER — (*Se ríe*) ¡Sí! ¡El humo de una huizachera ardida!

(ed. cit., pp. 136-137)

La otra escena.

Conviene subrayar que el conflicto entre *A* y *B* NO es un conflicto entre un modo de representar realista (tradicionalmente hablando) opuesto a otro no-realista, puesto que una serie de circunstancias en las réplicas y en la escenografía representan a *B* de un modo por lo menos tan no-realista como *A*. El ejemplo más evidente al respecto, en las tres piezas analizadas, lo constituye Don Fernando (en *Andarse por las ramas*) cuyo modo de hablar y actuar es tan cómicamente caricaturesco, tan de títere, que sus propios principios de orden y racionalidad se presentan bajo una perspectiva irónica.

Rasgos caricaturescos se encuentran en todos los representantes de *B*, en cuanto ninguno de ellos es una figura entera, llena, sino que representan, de modo unilateral, una sola idea, una norma única que nunca son capaces de transgredir; están atados a su concepción de sí mismos como portadores de un papel social determinado: Don Fernando en su rol de padre/marido/agente del orden; Felipe en el suyo de adulto/amante; Juventino y Ramiro en el de buenos arrieros trabajadores. Hacer su papel es cumplir con las exigencias de la sociedad, es ser aceptado; e inversamente, romper con su papel implica el riesgo de perder esa aceptación. Así, p.ej., si se adopta una actitud alternativa hacia la vida que permita el libre juego de connotaciones y la interacción entre asociaciones y actos, transgrediendo las normas de conducta del papel social. Por ello esos personajes reaccionan con rechazo, y a menudo con pánico, frente a todo lo que se sustraiga a la norma y no acate el sistema de roles sociales. Se atrincheran en su posición defensiva y en su afán por identificarse totalmente con el rol, y sus reacciones estereotipadas, mecánicas, pueden llegar a tener el efecto de caricaturas cómicas. Por ello el espectador no se sentirá inclinado a identificarse conscientemente con tales personajes — a pesar

de que los principios que representan quizá no le sean, en su propio mundo, extraños — y así el efecto más importante de esta representación será la de preparar al espectador para experimentar aquel plano de la realidad que los personajes de la escena no quieren ver. Al tiempo, y precisamente a causa de lo absurdo y la comicidad que hace fácil rechazar una identificación con las figuras en su totalidad superficial, se hará posible en el plano inconsciente una identificación con algo *detrás* de los personajes y las actitudes de la escena.

En las piezas analizadas, esa característica es apoyada por la semejanza estructural entre la situación de los espectadores y la de los representantes de *B*, también espectadores y potencialmente conscientes.

En otras palabras, ni la identificación total ni el total rechazo son posibles, pero en el difícil equilibrio entre esas actitudes, el espectador encontrará sus propias posibilidades y limitaciones y se reconocerá no sólo como espectador, sino como participante en el drama de conciencia que es el teatro.

Concluamos: tomando como punto de partida una división de los códigos escénicos en uno lingüístico y otro icónico, en el teatro de Elena Garro — se ve al código icónico manifestarse con una función de signo independiente, como una alternativa rectificadora del código lingüístico. Mientras que este último pone en tela de juicio el principio *A* (como huída de la realidad), el código icónico expresa los dos principios como planos de la realidad, y así resuelve, o más bien anula, el estado conflictivo que en el código lingüístico parece absoluto. Este proceso se manifiesta en las tres piezas, pero en *El Encanto*, *Tendajón Mixto* se verbaliza además en los diálogos entre la mujer y los arrieros, que tratan precisamente de la nueva conciencia que conlleva la visión. De esta manera, la citada pieza adquiere el carácter de una metareflexión sobre el teatro, considerado como lugar de lucha entre distintas concepciones de la realidad y exigencias a la misma y, en el individuo, entre distintos niveles de conciencia, sitio donde lo invisible se hace visible, “la otra escena” de que habla Octave Mannoni:

Cuando el telón se levanta, son los poderes imaginarios del yo los que el espectáculo libera y al mismo tiempo organiza, domina. No sabemos cómo decirlo, pues metafóricamente la palabra *escena* se ha convertido en el término por el cual se designa el espacio psíquico por donde se pavonean las imágenes. Puede decirse que la escena del teatro pasa a ser la extensión del yo con todas sus posibilidades.<sup>9</sup>

*Romansk Institut, Odense Universitet  
Denmark*

## Notas

1. Elena Garro, *Un hogar sólido*, Méjico Ficción, Universidad Veracruzana 1958
2. Roman Ingarden, “Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel,” en su *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1972 (1ª ed. 1931) (traducción de la autora).
3. Una discusión del concepto “signo escénico” puede encontrarse, p.ej., en Raul H. Castagnino, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano*, Buenos Aires, 1974; v. esp. pp. 45 y ss.
4. Estos conceptos corresponden a las teorías de Petr Bogatyrev sobre los signos del teatro (en *Slovo a slovesnost*, 1938, 4, pp. 138-149) y a las categorías de Kurt Aspelin “signo primario” y “signo secundario” (“Till teaterhändelsens semiotik,” *Teaterarbete*, Estocolmo, 1977).
5. Por motivos de índole práctica empleo la expresión *física* para los signos no-verbales; la expresión se refiere a los signos visibles de la escena (en el caso de los cascabeles del gorro de Arle-

quín de Polito, y del hablar de Rita y Elvira, también acompañados de sonidos) y corresponden *grosso modo* a la denominación "código icónico" de algunos semiólogos del teatro que emplean una clasificación de los signos escénicos dividida en dos códigos centrales: el lingüístico y el icónico, de modo que este último comprende códigos parciales como el gestual, el cromático, el geométrico, etc. La denominación *existencia verbal* se reserva para aquellos signos que no sólo se mencionan, sino que son objeto de una discusión de alguna relevancia para el conflicto central, ya que el mero registro de la mención probablemente no aportaría nada nuevo a este trabajo; en cambio, importa centrarse en la relación entre la representación verbal del conflicto y la representación física del mismo. Esto lleva consigo que, p.ej., *caballito de cartón* sea registrado bajo 1 y no bajo 2, aunque se mencione una vez (por cierto como "caballo de fuego," aunque no quepa duda de que se trata del mismo caballito de cartón, metamorfoseado). Esta mención del caballo no hace sino confirmar su función como representante de la categoría *A*, función que ostenta porque pertenece al representante de *A*, Cándido. Si se hiciera objeto de discusión la calidad del juguete como representante de *A*, sería lógico colocarlo bajo 2. Huelga decir que la mención del caballito en las notas escénicas no puede ser tomada en cuenta en un análisis que tiene por objeto la representación teatral imaginada.

6. V. *infra* el análisis de estos signos en LOS SIGNOS SINTETIZADORES.

7. V. *infra*, análisis horizontal de *El Encanto*, *Tendajón Mixto*.

8. V. *infra*, COMENTARIO HORIZONTAL.

9. Octave Mannoni, *La otra escena*, Buenos Aires, 1974 (1ª ed. en francés, Paris, 1969).