

La dama boba de Elena Garro: Verdad y ficción, teatro y metateatro

Gabriela Mora

El recurso del teatro dentro del teatro—la forma más usada del meta-drama—se ha venido utilizando por mucho tiempo como espejo para poner en evidencia algún mal social.¹ La pieza interna en la mayoría de los casos ha reflejado irónicamente la situación que desarrolla la escena externa, sirviendo como instrumento para el establecimiento del 'orden' social al final de la obra. La condición de arte autoconsciente que conlleva el uso del recurso ha derivado, además, en la exploración de laderas metafísicas centradas sobre todo en el fenómeno del *ser* y el *parecer*. Porque es obvio que al manifestarse la naturaleza ilusoria de lo teatral, se mina a la vez la certidumbre de lo 'real'.²

Tanto el propósito social como la exploración metafísica se cumplen en *La dama boba* de Garro. Como veremos, la dramaturga usó el teatro dentro del teatro para indagar en el fenómeno del *ser* y el *parecer*, a la vez que iluminar las profundas diferencias que separan a diversos segmentos de la sociedad mexicana.³

Que el uso del teatro dentro del teatro derive en espejo revelador de la naturaleza ficticia del espectáculo es evidente. Trucos como la salida de un actor de su personaje para dialogar con el público, la muestra de la tramoya, el cambio de utilería a la vista de los espectadores, sin duda rompen la ilusión escénica, y obligan al público a tomar conciencia de la artificialidad de lo que ven.

En la obra de Garro, la puesta del drama dentro del drama, sirve como indicio metateatral para nosotros, el público de la pieza total, pero no para los espectadores del drama interno. Más aún, el resorte dramático de la acción principal funciona a base de la confusión entre el nivel real y el de ficción. Expliquemos:

La acción de la comedia mexicana está sostenida por el 'error' del indio Avelino Juárez, alcalde de Tepán, quien al ver representada la escena quinta—la de la lección—de *La dama boba* de Lope cree que se halla frente a un maestro de verdad, y lo rapta para enseñar a su pueblo analfabeto. Estructuralmente, la pieza presenta tres niveles: 1) la representación de *LDB* de

Lope por actores capitalinos ante el público de Coapa (público A); 2) la representación de algunas escenas de *LDB* de Lope en Tepán, no como teatro, sino como lección de primeras letras para el pueblo/alumnado (público B); 3) la totalidad de la obra de Garro con su teatro dentro del teatro, contemplada por nosotros (público C).

A primera vista, el principio de identificación funciona para los campesinos de Tepán, y el de disociación para nosotros. La relación en cuanto al pueblo de Coapa es menos clara. En este pueblo, al interrumpirse la comedia de Lope por no encontrarse al actor, la dramaturga acota: "El público contempla la confusión de los actores, como si fuera una escena más de la obra,"⁴ lo que muestra claramente que en ese momento no hay ruptura de la cuarta pared para los coapeños. Los lugareños, luego, no muestran reacción alguna cuando una de las actrices explica que la 'representación' se detendrá por la desaparición de un actor. Los campesinos, más tarde, relacionan esta desaparición con la de un *maestro* que en el pasado vino al pueblo en misión cultural. Esto indicaría la misma confusión de realidad y ficción que harán los habitantes de Tepán donde las escenas de Lope son tomadas desde el comienzo como una verdadera lección de primeras letras.

No obstante, como para recordarnos que cuando tratamos de realidad y ficción nos adentramos en fenómenos menos simples de lo que parece, Garro va sembrando ambigüedades que socavan nuestras primeras impresiones. El 'error' de Avelino, por ejemplo. Para el alcalde indio el ver es creer. El vio a un maestro enseñando, por lo tanto está seguro del oficio del joven. Más aún, Avelino se afirma en la idea de que el *hacer* hace el *ser* y el hecho de que el actor Francisco termine desempeñándose como un buen maestro da pie para cuestionar tal 'error.' Ciertas palabras y situaciones ambiguas, además, obligan a considerar la posibilidad de que el error sea un caso de 'engaño fingido,' tal como se estilaba en las comedias de enredo que ejemplifica *LDB* de Lope. Si la confusión nace de un ardid del alcalde, los tradicionales engañadores/actores serían los engañados, y, si nos descuidamos, también nosotros, el mejor informado público C. Trataremos de probar la existencia de estas posibilidades a continuación.

En la primera escena de la obra, las acotaciones marcan a don Avelino identificado con la 'lección' que presencia, aprobando con entusiasmo el castigo que sufre la 'boba' Finea (79). Varios indicios que siguen, sin embargo, hacen entrever que el alcalde puede estar fingiendo su ignorancia sobre el teatro. La siguiente escena entre él y su hija, por ejemplo:

AVELINO.—(A *Lupe*) ¡Me engañó!

LUPE.—¡No, no te engañó! Te enseñó a leer.

AVELINO.—Me engañó, no era maestro.

LUPE.—Sabía lo que sabe un maestro: las letras.

AVELINO.—Pero me engañó, no era maestro.

LUPE.—Ya lo sabías.

AVELINO.—¡Seguro que lo sabía! ¿Crees que soy tan ignorante?
Pero, me engañó, no era maestro (125).⁵

La contradicción que encierra la última declaración ilustra bien la doble posibilidad del conocimiento o de la ignorancia del alcalde. La afirmación de

su saber en la primera parte puede ser exclamación de jefe varón que no desea ver disminuidos su autoridad y conocimiento ante los demás.⁶ En cuanto al engaño, la afirmación puede estar asentada en importantes diferencias que definen la cultura india en su enfrentamiento con la foránea, problema que respuntea toda la acción de la comedia y que revisaremos someramente ahora, para volver luego al asunto que tratamos de dilucidar.

La profunda escisión que separa las dos culturas aparece como elemento clave desde el comienzo de la pieza. Numerosos y divertidos malentendidos se producen entre actores y campesinos debido al desconocimiento y desconfianza mutuos. El alcalde de Coapa resume esta situación al expresar: "Podemos decir sin ofender a nadie que somos desconocidos, ni Uds. saben cómo somos, ni nosotros sabemos cómo son, así es que no hay rencillas" (84). ¡Pero sí que hay rencillas! Ellas provienen de las discrepantes concepciones que tienen blancos e indios sobre el tiempo, la cortesía, la muerte o el amor, para nombrar algunas de las nociones que se destacan como fuentes de diferencias. La divergente manera de entender vocablos como "desaparecer" y "perderse" al comienzo del acto I (88), la distinción que los indios hacen entre "ver" y "poner los ojos" para oponer su morosa contemplación de personas y objetos al mirar rápido, ciego, del hombre de la ciudad, son dos instancias concretas, entre otras, que indican divergencias de profundas raíces ontológicas.

Como resultado del desconocimiento nacen la sospecha y el miedo. Avelino ve en Franciso, como representante de los de la capital, a alguien que desprecia a los indios (94). Las actrices aterrorizadas confunden la sombra de una buena mujer que viene a alimentarlas con indios criminales, y sus palabras evidencian sus prejuicios.⁷

Pero es principalmente la figura de don Avelino la que Garro usa para explorar los supuestos epistemológicos de las dos culturas en relación al suceso central del secuestro del actor/maestro. Volvamos, pues, a examinar el 'error' del alcalde, y a la posibilidad de que su engaño no haya sido tal como se ve a primera vista. El siguiente intercambio, ciertamente, nos da a un Avelino más enterado de lo que parecía en su declaración anterior:

LUPE.—¡Y no nos quiere!

FRANCISCO.—¡No digas eso, Lupe! Lo que pasa es que acabamos de conocernos.

AVELINO.—Nosotros ya lo conocemos bien.

LUPE.—¡Uy! Muy bien.

ANTONIO.—Nada más lo semblanteamos y supimos quien era.

FRANCISCO.—¡No es cierto! Ustedes creen que soy alguien que no soy.

AVELINO.—*La necesidad impone la creencia . . .*

FRANCISCO.—Yo soy . . .

AVELINO.—El maestro Francisco Aguilar (107).

La frase subrayada por nosotros admite, sin duda, la posibilidad de que el alcalde esté utilizando deliberadamente la ficción para servir las necesidades reales de su pueblo. Pero, además, el diálogo transcrito sugiere que los indios de Tepán bien pudieron saber desde el comienzo que Francisco era un actor.⁸ Todo incide en lo que se entienda por el vocablo *conocer*, caja de Pandora, que

de nuevo nos lleva directamente a las ambigüedades del fenómeno del 'ser' y el 'parecer.' Por algunos pasajes que veremos más adelante sabemos que en la cultura de Tepán se da por sentado que 'conocer' a una persona es saber que ella 'representa'; es decir que no siempre es lo que parece, noción que daría crédito al supuesto de que el alcalde pudo ser el intencionado autor de la confusión.

Si creemos que Avelino no fue el engañado sino el engañador, éste correspondería a la categoría de personaje/dramaturgo que Lionel Abel encuentra en las piezas que denominó "metadramas."⁹ El alcalde sería el autor de la "comedia de la lección," su director (exige que los pobladores hagan bien su papel de estudiantes), y su escenógrafo (de allí su cuidado en la imitación de detalles de vestidos y decorados). Si no es tal, si el jefe indio de verdad confundió por real lo que era ficción teatral, la obra todavía cabría en el teatro caracterizado por Abel, que entre otros rasgos, requiere que la ilusión sea inseparable de la realidad (79).

Pero aún en el supuesto de que en el mundo indígena la ficción teatral se tomó como realidad, cabe preguntarse quién está engañando a quién. Porque no hay duda de que el resultado práctico del 'error' de Avelino fue la alfabetización del pueblo, por lo tanto representa un triunfo para el jefe indio. Es decir, un triunfo de la ilusión sobre la realidad. Por otro lado, en un vuelco humorístico que muestra la decidida parcialidad de la dramaturga por los campesinos, Garro hace que los sofisticados actores sí caigan en el error de creer lo que ven. En el tercer acto, la compañía teatral llega a Tepán cuando los habitantes se preparan para despedir a Francisco con una fiesta. Al verlos vestidos a la usanza del siglo 17 hacen comentarios sorprendidos sobre el atraso de un pueblo que todavía viste como en la época de Lope (121). Tanto el público B como el C, claro, sabe que el vestido es parte de la escuela que el alcalde ha querido imitar a perfección.

Pero hay otro fenómeno en la pieza de Garro que permite examinarla bajo las premisas definidas por Abel. Es el que tiene que ver con las reflexiones de la comedia en torno al viejo tópico de la influencia de la representación en la personalidad del actor. Este hecho tan ligado al metadrama, le sirve a la autora para hacer algunas observaciones sobre el teatro sin dejar de dilucidar, al mismo tiempo, los aspectos culturales que le interesa poner de relieve.

Uno de estos aspectos está relacionado con la sinceridad de las palabras en el intercambio social. Los indios reconocen la diferencia entre el 'actuar' y el 'decir' natural cuando se enfrentan al actor recitando a Lope. La joven Lupe, en específico, se queja de que el maestro hable "muy raro," y de que "no cree nada de lo que dice" (106). Naturalmente que esta declaración puede significar sólo que Francisco es un mal actor, sobre todo si se recuerda que está siendo forzado a actuar. Pero el asunto se complica al considerar que en su trato con los campesinos, el joven, aún fuera de su papel de maestro, parece estar interpretando un personaje y no mostrando su verdadera cara.¹⁰

Francisco está consciente de la diferencia entre realidad y ficción, y reconoce la fuerza de esta última. Así, no sólo declara que le gustan las "metamorfosis" (119), sino que además especula sobre la influencia del teatro en su personalidad:

Y los actores vivimos siendo lo que no somos en un tiempo imaginario y somos tantos y tan variados, y vivimos en tantos tiempos diferentes, que al final ya no sabemos ni quiénes somos ni lo que fuimos (123).

De hecho Francisco encarna al sujeto dividido por deseos y sentimientos contradictorios. Por un lado declara odiar su obligado papel de maestro al tiempo que se desempeña como tal con resultados óptimos.¹¹ Por otro, su relación con la muchacha oscila entre la atracción y el rechazo, y tiene mucho de la 'actuación' de un don Juan que quiere matar el aburrimiento. Lupe, la lista boba mexicana, cala muy bien los sentimientos encontrados que dividen al joven, y sabe mejor que él que una relación entre los dos no tiene futuro:

FRANCISCO.—Dime que me quede, Lupe.

LUPE.—No, porque tendrían que quedarse muchos que no quieren quedarse.

FRANCISCO.—Entonces . . . qué . . . ¿me voy?

LUPE.—Si, váyase. Llévase al que no quiere irse.

FRANCISCO.—Si hay uno que no quiere irse, se quedan todos con él.

LUPE.—No. Porque quiere quedarse sólo por un tiempo. Y al cabo de los días, los otros se lo llevarían (124).

La multiplicidad de aspectos de la persona, tan bien vistos por Lupe, denota, sin duda, un profundo conocimiento del ser humano. Este conocimiento asignado en la obra a la cultura india se manifiesta en varias partes de ella. Una, por ejemplo, es una exposición que el alcalde hace sobre la costumbre de los suyos de diferenciar entre el ser visto por los demás (el diurno), y el secreto (el nocturno, de actitudes y acciones escondidas). Así explica Avelino dicho fenómeno a Francisco:

AVELINO.—Y nosotros somos uno con la luna y otro con el sol.

FRANCISCO.—No le entiendo, don Avelino.

AVELINO.—¿No sabía que éramos dos? ¿El del sol y el de la luna?

FRANCISCO.—No. No lo sabía.

AVELINO.—¿Y cómo quiere que seamos el mismo? De día somos el que todos pueden ver. Y de noche, el que no cualquiera puede ver (114).

Lo curioso es que más adelante esta diferenciación entre el ser público y el de la intimidad se aplica casi exclusivamente a la mujer. En un vuelco que aproxima a las dos culturas, pero divide a los sexos, se presentan escenas en que los varones indígenas caracterizan a la mujer. Como para equilibrar su visión más favorable a los campesinos Garro nos llama la atención sobre el obvio sexismo de los indígenas. Escúchese, si no, la siguiente reflexión del alcalde:

AVELINO.—Ya sabe maestro, cómo son las mujeres: la mejor, es peor. Nunca se puede decir de ninguna que sirva para algo, pues a la mera hora, sirve para otra cosa, o para nada. Al hombre se le ve venir desde chiquito. En cambio la mujer, ni viene, ni va, ni se queda quieta (98).

Don Avelino ilustra su conocimiento del sexo femenino describiendo a diversos tipos de mujeres (la gallina, la pitona, la pescado, la hormiga arriera, etc.) que tienen en común el disimulo y la victimización del hombre (115-116).¹² La lengua poética de Garro y el humor de las descripciones no disminuye la fuerza del aguijón crítico hacia actitudes machistas en las dos culturas, que muestran en este terreno tan revelador acercamiento.¹³ Por si quedaran dudas sobre la existencia de esta posición en la cultura india, basta oír a Antonio, el fiel ayudante de Avelino, quien da por sentado que las mujeres son un problema, y compadece a su amigo por no haber tenido un hijo varón:

AVELINO.—¡Tanto que les supliqué, que se dieran prisa, pero no, ahí estaban todas muy descansadas!

ANTONIO.—Para la mujer no hay horas.

AVELINO.—Lo peor es que le vi la cara de que no va a aprender las letras.

ANTONIO.—¡Dalo por hecho!

AVELINO.—¿De veras crees que sea tan así?

ANTONIO.—¡De veras! Si fuera hombre sería distinto, pero que se va a esperar de una mujer . . . La mujer es mal agradecida y también inesperada.

AVELINO.—¡Muy cierto! Cada quien tiene su vergüenza.

ANTONIO.—¡Ya consuélate! Te tocó niña, para dolor de tu corazón y vergüenza de tu familia. (102)

Aunque la discusión sobre el sexo femenino aparezca a primera vista como apartada de la línea central del drama, es obvio que tiene que ver con el problema del ser y el parecer. En la visión de la dramaturga, el papel que la sociedad impone a todos, obligaría a la mujer a más simulación (representación), lo que significaría mayor violencia a su ser natural.¹⁴ Lupe es en la pieza la portavoz de su sexo que protesta por ser vista como no es. Desde luego, las acciones y palabras de la joven—contrario a lo que dicen los varones—la muestran lista (como su doble lopeano): Aprende a leer en dos semanas, cala bien en sentimientos propios y ajenos, y mejor aún, comprendiendo la situación de su sexo, sabe ajustar sus acciones a lo que la sociedad espera de ella.¹⁵ Lupe ha aprendido que “a una nunca le preguntan su parecer” (99), a fingir que le gusta lo que no le gusta,” y se ha convencido de que al hombre “le gusta que a Lupe no le guste nada” (100).

El proverbio que dice “las apariencias engañan” pareciera resumir el resorte que mueve los hilos dramáticos de *La dama boba*. Más aún, el proverbio parece encarnarse en la misma acción al mantener siempre la ambigua inestabilidad entre verdad/mentira dentro de la ficción total. La invitación a desconfiar de las apariencias se hace signo en la no resolución del enigma del error o engaño fingido del alcalde. Esta ambigüedad se encapsula bien en la definición que el actor hace de la obra de Lope que calza perfectamente a la pieza mexicana: “*La dama boba* es una lección, pero que no es una lección. Sólo existe unos minutos, y no pasa en este tiempo, ni en ningún tiempo” (123). De la obra de Lope, Garro conservó el “engaño” como precipitador de la acción. A diferencia del español, sin embargo, la dramaturga no usó el

engaño para mover enredos amorosos. Aunque Lupe se enamora del actor capitalino, el amor es secundario al hecho esencial del rapto del profesor para alfabetizar al pueblo. Garro tomó la vieja noción del teatro como instrumento educativo y, literalmente, hizo de él una escuela. En esta escuela de ficción los indios de Tepán aprendieron a leer, y nosotros aprendimos de las diferencias que separan las razas y los sexos, y del abadono en que los gobiernos centrales mantienen a pueblos marginados, como lo señala el melancólico final de la obra.

Rutgers University

Notas

1. Uso la palabra *metadrama* como traducción del inglés *metaplay* en referencia a la condición de arte autorreflexivo que caracteriza a la mayoría de las obras que usan el recurso del teatro dentro del teatro. Como hace notar Lionel Abel, no todas las piezas que él pone en la categoría de *metatheatre* usan necesariamente este recurso. Véase Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963), p. 60.

2. Apoyado en la caracterización de metadrama expuesta por Abel, al discutir el uso de esta forma para desenmascarar males sociales John Kronik afirma: "There is no vehicle more ideal than a metaplay for the portrayal of a social order that lives by the lie" en su "Usigli's *El gesticulador* and the Fiction of Truth," *Latin American Theatre Review* 11/1, (Fall 1977), 7. Una buena exposición general sobre las consecuencias dramáticas del uso del teatro dentro del teatro puede encontrarse en *Play within a Play, The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh* de Robert J. Nelson, (Yale University Press), 1958.

3. La conjunción de problemas sociales y metafísicos es característica en la dramaturgia de Garro. Las seis piezas en un acto contenidas en *Un hogar sólido* (Universidad Veracruzana, 1958), "La mudanza" y "Los perros" (Ver *Latin American Theatre Review* 8/2, Spring 1975 sobre estas dos últimas obras) presentan esta doble vertiente. "La señora en su balcón," construída también como drama dentro del drama (Clara el personaje de 50 años es la dramaturga, directora, actriz y espectadora de la representación de su vida en el escenario), se elaboró con asuntos que atañen a la posición de la mujer en la sociedad, en conjunción con otros que tienen que ver con el tiempo y la inmortalidad. Trato algunos de estos aspectos en "Rebeldes fracasadas: una lectura feminista de *Andarse por las ramas* y *La señora en su balcón*" en *Plaza* (Revista del Departamento de Lenguas Romances de Harvard University), No. 5-6, Otoño 1981/Primavera 1982.

4. Elena Garro, "La dama boba," *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, No. 6 (México: Instituto Nacional de Bellas Artes), 1963, p. 81. Las citas subsiguientes aparecen con el número a página a continuación de ellas; todas corresponden a esta única edición.

5. Hay otros pasajes en que se asoma la posibilidad de un "engaño fingido." En la página 96, a la queja del actor de que todo lo que está pasando es una "confusión lamentable," el alcalde responde: "Siempre confunde cambiar de trabajo . . . (98). Esta respuesta puede tener dos significados: que Avelino alude a cambio de lugar o de oficio. El segundo conllevaría el conocimiento de parte del alcalde de que el oficio de *maestro* no es el verdadero.

6. Esta explicación se aviene con la obstinada decisión del alcalde de sobrepasar en calidad al pueblo rival de Coapa, y a la actitud machista que impera en Tepán, que ilustraremos más adelante.

7. FINEA.— . . . tengo miedo, ¿Viste los ojos de los indios?

NISE.—(En voz baja) Sí, los vi . . . alguien se acerca, estos indios no hacen ruido.

FINEA.—Son sombras con machetes . . .

MUJER.—Niñas, aquí les traigo calentito, para que se rehabiliten un pico de las fatigas (90).

8. No sólo este diálogo sino otros como éste que ocurre cuando le presentan Francisco a

Lupe:

AVELINO.—Este señor es el maestro.

LUPE.—No. No es el maestro, pero si es su gusto llamarlo así . . . (98).

9. Lionel Abel, *Metatheatre*, pp. 49, 57. Citas subsiguientes llevan número de página a su continuación.

10. Nótese el espesor connotativo que lleva la palabra actor en este caso. Francisco actor está obligado a representar a un maestro, y su actuación no es creíble para los indios. A su vez, como persona "real," Francisco "representa" papeles: Al comienzo, por miedo, finge que está de acuerdo con el alcalde (95). Con Lupe, Francisco se muestra desagradable o seductor según le convenga o no (111).

11. FRANCISCO.—¡Ya no aguanto más, Lupe! Ya no puedo más, vestido todo el día de mamarracho y enseñando a leer a imbéciles. Ya me harté de decirles que no soy ma-es-tro. ¡Que soy ac-tor!

LUPE.—No importa que no sea maestro, porque enseña muy bien. ¡Yo ya sé leer . . . ! (110).

12. Avelino ofrece estas descripciones a Francisco, en presencia de Lupe, quien no sólo asiente sino contribuye a ellas. Como más adelante aducimos que Lupe representa el portavoz 'feminista' de la obra, esto parecería ser una contradicción en el personaje. No lo es, sin embargo, si recordamos que Lupe sólo tiene 17 años y que, si por un lado ya tiene clara conciencia de situaciones injustas en relación a su sexo, por otro tiene sobre sí—sobre todo a sus años—la poderosa huella cultural de su pueblo. El vocablo 'feminista' lo usamos de acuerdo a la definición dada en "Crítica feminista: Apuntes sobre definiciones y problemas," *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism* editado por G. Mora y K. Van Hooft (Michigan: Bilingual Press, 1982), p. 4.

13. Juan, un actor de la compañía capitalina dice refiriéndose a sus compañeras: "¡Qué latosas son las mujeres, siempre empeoran todo!" (86).

14. La entrada de Lupe en la obra se hace a través de un extenso diálogo con su padre en el que la joven pugna por afirmar lo que ella siente son sus propios rasgos, que se contradicen con los que le atribuye su sociedad (99-101).

15. Otra vez aquí habría una aparente contradicción entre la conciencia de Lupe de su condición desmembrada, y su docilidad para adaptarse a ella. Fuera de la juventud de la muchacha, se sabe que el comprender una situación injusta no siempre lleva a una acción para terminarla (¡de ser así se viviría en perpetua revolución!). El asunto es complicado y necesitaría una lectura enfocada en estos problemas. En este trabajo, basta señalar que el texto de Garro sí evidencia una preocupación por ellos.