



5

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**ANÁLISIS ESTILÍSTICO COMPARATIVO DEL  
FRACASO EN LAS RELACIONES AMOROSAS  
EN DOS OBRAS: *LOS FRUTOS CAÍDOS*  
DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ Y  
*LA SEÑORA EN SU BALCÓN*  
DE ELENA GARRO**



**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA  
EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**P R E S E N T A :**

**CONSTANZA GABRIELA CORTÉS CORRAL**

XT  
ITP  
COR

**ASESOR: FERNANDO MARTÍNEZ MONROY**



Septiembre 2002



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# **Agradecimientos**

A Jehová Dios por su infinita misericordia y bondad inmerecidas por permitirme existir y pensar...

A mi querida madre María de los Ángeles por su amor, comprensión y apoyo en toda mi vida, por compartir sus experiencias y conocimientos para este trabajo. Porque por su tenacidad y valor existo y soy lo que soy. —Mi amor y admiración son tuyos.

A mi padre Ángel Luis por brindarme las mejores oportunidades de crecimiento y respetar mis decisiones. —Te amo.

A mis dos hermosas hijas Grecia Aranza e Irlanda Darinka por otorgarme a plenitud de su tiempo. Por hacer mi vida feliz y enseñarme cada día lo que es el amor verdadero.  
—Todo mi amor para ustedes cariñitos.

Al maestro Fernando Martínez Monroy por compartir sus conocimientos y experiencias. Por convertir este trabajo en una aventura fascinante que me ha retribuido intensas y maravillosas emociones. —Besitos.

A las maestras Aimeé Wagner y Marcela Zorrilla por su gentileza para corregir este trabajo y darme sus oportunas observaciones.

A mi querida hermana Ida porque sus cualidades e ingenio provocan mi más grande admiración, pero también mi enorme frustración. —Te quiero.

A mi hermano Diego por su coraje para vivir la vida a pesar de las terribles adversidades y porque con su ejemplo me infunde valor para no derrotarme. —Te quiero.

A mi sobrino André Milán porque aunque no contribuyó en nada para mi trabajo, me deleita con su cariño, sus besitos y sus simpáticas ocurrencias. —Te amo babalulito.

A mi cuñado Javier porque siempre que lo necesito ahí está. —Mi cariño para ti.

A toda mi familia que siempre está al pendiente de nosotras y que su ejemplo es mi enseñanza. Tía Coco, abuelita Choco, Sergio, Rosio, Claudia, Federico, Sonia, Rodrigo. —Mi amor para ustedes.

A mi querido amigo Bernardo por su insistencia para que enfrentara este trabajo, por ser mi cómplice en todas mis aventuras y, por supuesto a Yolita por su confianza.

A Cosette, amiga-querida que me ha enseñado que la vida es para disfrutarla. —Mi amor para ti siempre.

A mis queridas amigas "Las Canis": Paty, Damaris, Rubí y Yola porque me han permitido ser su amiga y porque nutren mi memoria de recuerdos y anécdotas de nuestra vida en la Facultad que no sé en qué parte de mi memoria están. —Las amo!

A mi querido amigo Rodrigo González por el privilegio que me da de aprenderle, por compartir sus conocimientos y su agudo ingenio. —Mi cariño y admiración para ti.

A todos mis amados amigos: Alfredo, Ricardito, Mary, Ernesto, Toñito, Rocío, por su amor y atenciones siempre oportunas. —Mi cariño para ustedes.

# Índice

<b>CAPÍTULO 1</b>	1
1. El proceso mimético de la realidad al estilo	
1.1 El concepto de mimesis	2
1.2 La concepción del mundo	4
1.3 El drama	7
1.4 El concepto de estilo	12
1.4.1 El estilo como concepción	
1.4.2 El estilo como técnica	13
1.5 Las acepciones de estilo	15
1.5.1 Estilo general o universal	16
1.5.2 Estilo particular o histórico (corrientes del drama)	17
1.5.3 Estilo individual (escuela)	18
<b>CAPÍTULO 2</b>	21
2. Los estilos generales: el estilo realista y el estilo idealista	
2.1 El realismo	22
2.1.1 El mecanismo de causalidad	23
2.1.2 El retrato complejo de carácter	24
2.1.3 El énfasis temático del realismo	25
2.2 El idealismo	26
2.2.1 El mecanismo de casualidad	27
2.2.2 El énfasis anecdótico del idealismo	31
<b>CAPÍTULO 3</b>	33
3. <i>Los frutos caídos</i> , una obra realista de Luisa Josefina Hernández	
<b>CAPÍTULO 4</b>	47
4. <i>La señora en su balcón</i> , una obra idealista de Elena Garro	
<b>CONCLUSIONES</b>	61
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	67

# Introducción



Este trabajo pretende establecer una comparación estilística entre dos obras: *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández y *La señora en su balcón* de Elena Garro.

Así, después de leer a conciencia cada una de las obras, se estableció el hilo conductor de este trabajo: el fracaso en las relaciones amorosas. Lo sorprendente fue encontrar ese vínculo en dos estilos opuestos: el realista y el idealista. El primero, apegado fielmente a la realidad, presentando personajes complejos, con libre albedrío e inmersos en una vasta gama de posibilidades. El segundo, en cambio, presentado totalmente como un mundo determinado, con personajes simples y limitados por un destino implacable que se ensaña con ellos. Sin embargo, en ambos casos, el fracaso en las relaciones amorosas está ahí como estructura medular en la vida de varias mujeres.

En ambas obras las autoras nos presentan a la mujer en diversas etapas de su vida. Luisa Josefina Hernández ofrece mayor amplitud de criterios con cuatro mujeres: una ciudadana de 27 años de edad; y tres de provincia: una de 50 años, otra de 70 y una más de 18 años.

En tanto, Elena Garro sólo nos muestra a una mujer que en edad madura (50 años de edad) remembrará su niñez a los 8 años, su juventud a los 23 y su inicio de madurez a los 40 años de edad adquiriendo cada una de ellas expresión y vida en cada una de las etapas.

En la necesidad de distinguir los estilos de cada autora y reconociendo la extensa realidad con la que cuentan, el capítulo 1 se centra en la investigación de varios teóricos con el propósito de estructurar esa realidad. Se parte del proceso mimético, se continúa con la concepción del mundo y se concluye estableciendo las tres dimensiones del estilo.

El capítulo 2 versa sobre los estilos generales: el realista y el idealista. Ahí se establecen las características esenciales de cada uno y se sugieren ejemplos característicos de ambas obras.

Finalmente, en los capítulos 3 y 4 se brinda un análisis detallado de las dos obras con ejemplos específicos a fin de establecer el estilo de cada una y la comparación entre ambas.

La hermosa experiencia que viví a través de estas escritoras fue extraordinariamente enriquecedora. Cada una me permite escudriñar hasta lo más profundo de mi ser para hacerme sentir terriblemente culpable o absolutamente responsable. Ambas describen de modo magistral el pensamiento

y las sensaciones femeninas, los cuales en multitud de ocasiones me han significado noches de desvelo.

Espero que esta sencilla investigación signifique un apego más feliz y sin prejuicios a las mujeres escritoras mexicanas, pues no es, en modo alguno, ni un estricto juicio hacia el comportamiento de las mujeres, ni mucho menos un compendio para la vida "ideal" de la mujer en sus relaciones amorosas, es, más bien, un estudio literario acerca de los comportamientos femeninos que conllevan al fracaso en sus relaciones amorosas analizados desde el punto de vista idealista y realista.

Personalmente esta investigación me brindó una amplia comprensión acerca de las relaciones de pareja; apreciadas desde la estética literaria y, particularmente desde la concepción de dos escritoras mujeres, sensibles, inteligentes y valerosas.

Es, también, el análisis del comportamiento que la mujer asume, con errores y aciertos, en ese extenso mundo de parejas en el cual no hay cabida para la soledad. Decidir estar sola, significa un enfrentamiento hacia +lo común, lo que no siempre es fácil ni grato.

Así, con estas obras se reconoce a la mujer como un infinito mundo de posibilidades, de aciertos, de errores, de contradicciones y de supervivencia. No se las enjuicia o encasilla de acuerdo a si su comportamiento es correcto o no; sin embargo, se deduce que en la medida que les cause bienestar, satisfacción, plenitud y paz consigo mismas, será bueno para ellas.

# Capítulo 1

**El proceso mimético,  
de la realidad al estilo**

## 1.1 EL CONCEPTO DE MÍMESIS

*[...] señala Aristóteles una serie ascendente de tipos de conocimiento que parte del conocimiento sensible, pasa por el experimental o empírico, sigue ascendiendo por el técnico, llega al conocimiento científico para terminar con la sabiduría.*

Interpretación de García Bacca a *La Poética* de Aristóteles.

Con Aristóteles comienza el planteamiento que menciona que toda creación artística se lleva a cabo por un proceso de imitación o proceso mimético que define a la obra de arte como una imitación del mundo sujeta a convenciones.

Este autor define lo natural diciendo que cada cosa es lo que es, mientras que lo artificial es una modificación de lo natural hecha por el hombre. Todo lo que no está modificado por el hombre es natural, lo que al mirar está ahí, nuestra realidad, lo que no ha sido cambiado o interpretado. Así, Aristóteles menciona dos tipos de seres: los que proceden de la naturaleza como son los vivientes y los que se originan de la técnica, refiriéndose a las cosas artificiales tales como un vestido. De esta manera diferencia lo natural de lo artificial.<sup>1</sup>

Parfraseando a Aristóteles, García Bacca señala que:

*[...] imitar se refiere a aquel conjunto de acciones que transforman lo artificial en artístico; es decir, el ser y sus operaciones, reales, en ser de pura presencia, que imitar no significa primariamente ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él [...] sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser real y realizar u obrar según su tipo de ser real. Y concluye que imitación es toda acción cuyo efecto será pura presencialización.<sup>2</sup>*

Y resume el término de mimesis como reproducción imitativa, lo cual significa que las acciones artificiales ordenarán las acciones artísticas para convertirlas en una obra. Aquí se plantea el hecho de que en el momento de ordenar esas acciones artísticas dejan de ser naturales para convertirse en artificiales. En realidad no existe una "imitación" pasiva de la realidad, por mucho que el poeta se apegue a esa realidad finalmente lo natural es natural y punto, en el momento de representarlo por medio de personas (actores) deja de ser natural. Ahora bien, lo que propone Aristóteles es no perder de vista

<sup>1</sup> Cfr.: Juan David García Bacca, introducción a *La poética* de Aristóteles, Editores Mexicanos Unidos, México, pp. 23 y 37.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 38.

que nada es inventado, todo está ahí, sólo hay que ordenar las acciones por medio de la técnica para llegar a convertirla en una obra.

Este autor se refiere a la reproducción imitativa como un acto artificial, pues tanto el teatro como los actores crean un clima artificial en donde se reproducirá imitativamente una acción o gesta histórica de acuerdo con los componentes artísticos: trama o argumento, episodios, reconocimientos, nudo y desenlace.<sup>3</sup> Por lo tanto, los actores tendrán que despojarse de su individualidad sobre la escena a fin de reproducir imitativamente el suceso histórico que por supuesto estará íntimamente ligado con la vida individual, pasiones, pensamientos y sentimientos de la persona en la cual ocurrieron; el actor se cubrirá tras una máscara para representar, o, mejor dicho, reproducir dichas acciones. Así:

[...] la reproducción imitativa ha de reproducir, sobre todo, el tipo supremo de ser que es el descrito, en que el centro se halla en la acción y en el acto, acto que es síntesis de acciones, ordenadas con la finalidad intrínseca, y con definición.<sup>4</sup>

De acuerdo con lo que Aristóteles menciona acerca de los elementos que conforman una tragedia, entendiéndose ésta como cualquier obra teatral, ya que él utiliza este término como algo absoluto, define que primero es la acción imitativa o mimesis; segundo, la acción dramática, es decir, los sucesos que llevan a cabo los actores y no simplemente contar las acciones que otros hicieron, por lo que excluye los tipos narrativo y epopéyico; y en tercer lugar menciona la acción dramática como un todo en el que se incluyen las acciones perfectas y grandiosas con los acontecimientos, pero perfectas en donde el hombre utilizará la palabra y hará de la obra una sublime conjunción racional.<sup>5</sup>

Todo lo relacionado con el concepto de mimesis en el teatro, se refiere a reproducir acciones a fin de convertirse en actos, los cuales son acciones cumplidas que definen el carácter del personaje, por tal motivo se les llama a tales obras dramas porque en éstas se imita a hombres en acción.

Las artes –continúa Aristóteles– se diferencian por el objeto imitado, por los medios de imitación. Sin embargo, esta imitación no es simplemente imitación pues cada persona concibe el mundo de distinta manera e invariablemente lo plasma de modo especial y único.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 77.

## 1.2 LA CONCEPCIÓN DEL MUNDO

La concepción del mundo es el mecanismo de selección, síntesis y estructuración de los elementos de la realidad que construyen la idea-sensación del mundo de cada ser humano. Asimismo, se refiere a la actitud directa del ser humano ante el mundo y se basa en todo el ser y la vida de quien la posee. Es la orientación concreta de la mirada, de la atención del hombre, que aísla una zona en medio del panorama de conjunto de la realidad fijándola así en su peculiaridad lógica.

Max Wundt<sup>6</sup> menciona que el ser humano se enfrenta a una realidad amplia y vasta: la naturaleza, de la cual delimita un fragmento, éste será el objeto de estudio sobre el cual la ciencia recaerá; en este caso, la estética nos ayudará a aplicar los modelos abstraídos de la realidad, por decirlo así, para que ese objeto pueda ser estudiado, reconocido y comparado con otros objetos para dotarnos de:

[...] su visión de mundo y raíces históricas particulares, que no puede comprenderse sino a través de las estructuras mayores en las que se inserta el acto de comunicación representado por el texto dramático individual.<sup>7</sup>

La idea de la realidad es una idea estructurada en la concepción del mundo, cada persona tiene su propia idea de la realidad debido a que ésta se forma de cada experiencia que el ser humano va adquiriendo en la vida y el enfoque de su pensamiento dentro de la realidad, la idea que tiene del mundo.

Debido a que la concepción del mundo funciona como un mecanismo de selección, síntesis y estructuración, Wundt comenta que “se toman como base casi siempre tres tipos diferenciados por Dilthey: el del naturalismo, el del idealismo de la libertad y el del idealismo objetivo”.<sup>8</sup>

Entendiendo por naturalismo –comenta Wundt– la realidad, lo que nos rodea, la experiencia de cada uno, el enfrentamiento “natural” con la realidad, en la cual –dice– se entrelazan dos direcciones: una que es más bien empírica que nombra sensualismo en la que el hombre tiene el contacto sensorial; y la

<sup>6</sup> Ver: Max Wundt, “La ciencia literaria y la teoría de la concepción del mundo”, en Ermatinger (comp.), *Filosofía de la ciencia literaria*, FCE, México, p. 427.

<sup>7</sup> Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books, Ontario, p. 10.

<sup>8</sup> Cfr. Max Wundt, *op. cit.*, p. 431.

# FALTA PAGINA

5 |

ser que cobra vida por sí mismo, no necesita que el individuo la incorpore a él por medio de un proceso subjetivo, es lo que está enfrente, lo que nos rodea, lo que se observa; es, en sí, la vida misma. Particularmente en el drama, el personaje ve realizar su idea a través del mundo exterior, cuyos temas serán los embrollos y las complicaciones, las rarezas del destino y será considerado como la criatura de las potencias universales del destino.

Sin embargo estas dos formas del idealismo objetivo y subjetivo, necesitan de una unión, debido a que son procesos que ocurren en el mismo instante, y Wundt lo llama idealismo absoluto, el cual concentra toda una idea que será la definitiva. Por lo tanto, una idea se refiere a la forma y la otra al contenido de la obra. Cuando se entrelazan, dan como resultado el drama. El idealismo absoluto funge como equilibrador de ambos pensamientos. Establece la relación interior entre los personajes y el mundo exterior que los rodea. Aquí, la concepción del mundo reconcilia a la personalidad con el medio, al sujeto con el objeto:

El análisis de las causas de la derrota del individuo dentro de la sociedad en uno de los dramas revela la visión de mundo y el mensaje de la obra. Su recurrencia en varias obras de una misma época evidencia la visión de mundo de un grupo social.<sup>13</sup>

La manera en como cada persona concibe el mundo derivará, como plantea Aristóteles al hablar de los tipos de mimesis, en un tipo de obra distinta: hay obras que guardan una relación de equivalencia con la realidad, mientras que hay obras que distorsionan la realidad según los intereses de cada autor.<sup>14</sup> De tal manera que:

El conflicto [a fin de que se dé un drama] surge precisamente de una alteración de la normalidad, real o aparente. [...] un periodo histórico representa una visión del mundo, la cual el drama incorpora o niega.<sup>15</sup>

Eso es precisamente estilo y para asimilarlo debe comprenderse el mecanismo de concepción del mundo ya que éste derivará en una selección del área de la realidad que interesa al autor y enseguida a la manera en cómo lo plasmará en su obra. De tal suerte que Goldmann menciona:

Una gran obra literaria o artística expresa una concepción de mundo.

<sup>13</sup> Juan Villegas, *op. cit.*, p. 38.

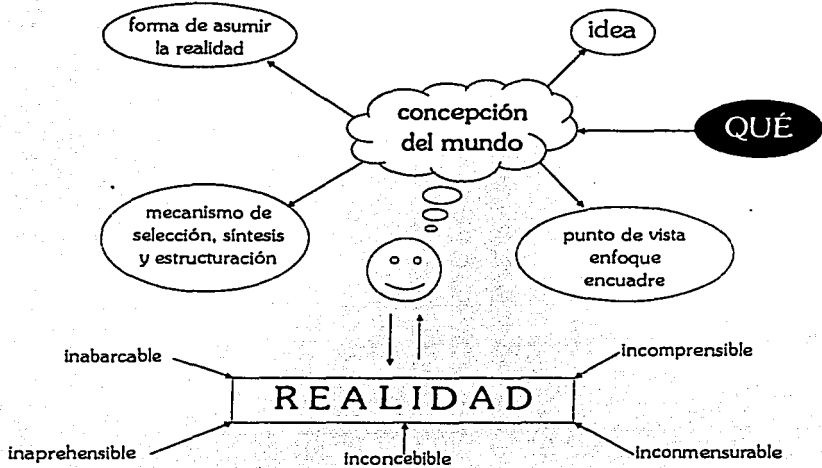
<sup>14</sup> Luisa Josefina Hernández, introd. a Sternheim, *Los calzones*, UNAM, México, 1977.

<sup>15</sup> Juan Villegas, *op. cit.*, p. 44.



Se trata de un fenómeno de conciencia colectiva que alcanza su mayor claridad conceptual o sensible en la conciencia del pensador o del poeta.<sup>16</sup>

FIGURA 1  
DIAGRAMA DE LA CONCEPCIÓN DEL MUNDO\*



### 1.3 EL DRAMA

Con el propósito de definir el drama es imprescindible referirnos a varios niveles de significado. El drama es lo que ha sido escrito para ser representado. El teatro es el conjunto de la representación en donde está integrado el drama. Sin embargo se puede prescindir de algunos elementos a fin de hacer teatro excepto del drama, el actor y el espectador. El drama aporta la estructura que le sirve al actor para realizar su acto, esa estructura puede ser utilizada de todo

<sup>16</sup> Citado por Juan Villegas, *op. cit.*, pp. 19-20.

\* Las figuras de este trabajo pertenecen a la clase de Teorías Dramáticas del maestro Fernando Martínez Monroy.

el acervo que ya existe o si no crearla en ese momento, tal es el caso de la improvisación, que es una estructuración de la realidad para ser representada. La base del teatro es la estructura dramática. A propósito, Shaw afirmó:

Todos los dramas deben presentar un conflicto. El desenlace puede ser reconciliación o destrucción. O como en la vida misma, puede no haber tal desenlace. Pero el conflicto es indispensable. Sin conflicto no hay "drama".<sup>17</sup>

La literatura es el medio de expresión del drama pero no es la esencia del drama. La literatura es uno de los medios con los que se expresan el teatro y el drama, pero el teatro no es literatura, puede ser estudiado, en parte, con medios literarios, pero no lo determinan, porque el teatro es lo más conciso. De todas las estructuras que se llaman literatura, la más concreta y precisa es la del teatro, porque éste se debe a factores muy rígidos pues tiene una estructura cerrada y perfecta, entonces se puede teorizar muy bien. La teoría que se puede lograr en el teatro no funciona de la misma forma en la poesía o la novela, en el teatro sí, porque para que éste funcione se necesita perfección, técnica, sincronización a fin de lograr su objetivo.

El teatro es intenso y tiene una capacidad de síntesis absoluta. La finalidad del teatro es emocionar, no es presentar un tema y ya, sino hacer sentir y emocionar al espectador.

El teatro no tiene una forma determinada de hacerse, pero sí de estudiarse. Es decir, todo lo que la gente llama normas o leyes del teatro son asuntos de necesidad. La necesidad depende de qué es lo que el dramaturgo desea lograr en el espectador, y para eso selecciona un tipo de acontecimientos, lenguaje, palabras, atmósfera que contribuyan a lograr la intención que él desea. De ahí se parte para escribir una obra y de acuerdo con el objetivo se incrementa o disminuye la intensidad de ese efecto por medio de las acciones, de modo que el público no se aburra. Al escribir se manipula a fin de estremecer al espectador.

Puede existir drama sin lenguaje, por eso, la literatura no es la estructura absoluta que nos ayude a analizarlo. Definimos drama como la acción, hechos realizados por personajes lo cual se vincula con estímulos constantes. Por lo tanto, el drama es acción y acción es movimiento que conlleva a la atención y genera una reacción emotiva. Una acción siempre denota carácter (decisión); en el teatro importan las expresiones dirimiendo las palabras, importa lo que el personaje hace; la palabra es una acción, es un medio de expresión que va

<sup>17</sup> Citado por Juan Villegas, *op. cit.*, p. 37.

estrechamente ligado a las acciones, de tal manera que “[...] en el diálogo de los personajes se configura de manera progresiva el mundo, se revelan los caracteres de los personajes, el medio en que viven, sus relaciones, etc., [esto es] lo más importante del texto dramático [...]”.<sup>18</sup> Sin embargo, si tenemos la palabra como base del teatro nos va a aburrir completamente.

Cuando se lee una obra, deben trascenderse las palabras y convertirlas en imágenes en la mente a fin de que cautiven y emocionen al lector (espectador), de lo contrario, resulta terriblemente aburrida. En el teatro la llave es la palabra porque es el medio de expresión, así se transforma la lectura en imágenes, se siguen las acciones y las emociones. Cuando Aristóteles habla de drama, dice que una obra está bien, cuando causa el mismo efecto leída que representada; así, la prueba de fuego de la obra de teatro es la lectura porque debe provocar las mismas sensaciones leída que escenificada.

En la vida como en el drama no importa lo que el personaje dice, sino lo que el personaje hace, porque el drama es acción, sin embargo, en las palabras hay acción, pues son el medio de expresión porque con las palabras, se imagina y emociona. La palabra es el medio que utiliza el drama para emocionar.

Toda acción denota carácter, decisión, que es lo que nos define como persona, es el conjunto de características que nos hace ser lo que somos. Se utiliza este término y no el de psicoanálisis que es temperamento, porque Aristóteles lo emplea; porque al hablar de personas en acción, lo que conlleva a la acción es el carácter. Con el carácter se nace, el carácter es innato. En psicología se llama temperamento con lo que se nace y carácter lo que se forma a través de la vida, con los padres, la sociedad, etcétera, sin embargo, en el teatro se utiliza el término carácter para definir las características del personaje.

Carácter es la forma de ser de cada ser humano, lo que lo distingue de los demás y lo hace ser único. Así pues, si la acción denota carácter (decisión), inmediatamente se da el movimiento (acción), que a su vez provoca la atención, la cual genera una reacción emotiva que establece un juicio: irracional o intelectual. Al juicio irracional se le denomina tono y al intelectual tema.

“En principio toda obra literaria es una respuesta a una situación de problemática personal o social”,<sup>19</sup> De tal suerte que el carácter denota acción, ambos elementos se constituyen como el elemento central que ordenará el texto dramático a fin de que se establezca un juicio de valor, de tal manera que

<sup>18</sup> Véase Juan Villegas, *op. cit.*, pp. 11-13.

<sup>19</sup> Juan Villegas, *op. cit.*, p. 16.

el teatro es una tesis de la vida. Existen dos formas de enjuiciar: el juicio irracional y el juicio intelectual.

El juicio irracional o emotivo es en el cual se trasciende el nivel de la emoción para avanzar al nivel de los aspectos racionales. Siempre reaccionamos a nivel irracional o emotivo, es decir, la emoción es una forma de comprensión. La emoción es una forma de conocimiento, tal como el miedo nos hace reaccionar ante situaciones que nos asustan, nos alerta. El juicio irracional es emotivo.

En cambio, el nivel intelectual tiene que ver con la capacidad de razonamiento; capacidad para encontrar la estructura racional, es decir, los aspectos intelectuales, filosóficos, psicológicos, sociales y políticos de la obra, lo que derivará en el tema, así pues, se establece un juicio intelectual, al cual se le denomina tema; es decir, el asunto tratado por el autor.

Cabe la posibilidad de anular el juicio emotivo, sin embargo, el teatro está creado para provocar una emoción porque si se estableciera primero el juicio intelectual, se establecería una defensa emocional que le impediría su objetivo al teatro. El vehículo de las palabras es la emoción. El tono se refiere a matices de emoción.

A fin de comprender una obra de teatro, es necesario desprenderse por algunos instantes de la intelectualidad para que emocione. El tono es el mecanismo de selección y estructuración de los elementos de la realidad que el autor extrae para lograr un efecto determinado en su espectador. Lo único que el dramaturgo sabe con seguridad al principio es el efecto emocional que quiere lograr en su espectador.

El dramaturgo utilizará el tono para presentar las cosas y el tema será lo que dirá en esta obra, es una idea expresada. El tono se manifiesta en un tiempo determinado porque si no, se pierde la intención, por lo tanto, lleva un orden; se elabora a partir del efecto que el autor desea lograr. Primero establece qué quiere hacer y después establece la estructura que cumpla con lo que quiere lograr. El tono es la manera como se expresa y el tema es aquello que expresa; es un sistema, es la estrategia y el efecto es el resultado. El tema es la idea indicada y el tono es la selección con la cual se cumplirá esa idea, por lo que requiere de la palabra concreta. La estrategia del dramaturgo es el tono.

El juicio puede ser al mismo tiempo ético o moral. El juicio ético es el que se establece en el realismo y el juicio moral en el idealismo los cuales se comentarán específicamente en los capítulos subsiguientes.

La reacción emotiva denota el ritmo y la intensidad que son elementos del tono. El ritmo es la manera en cómo se distribuyen las acciones y las

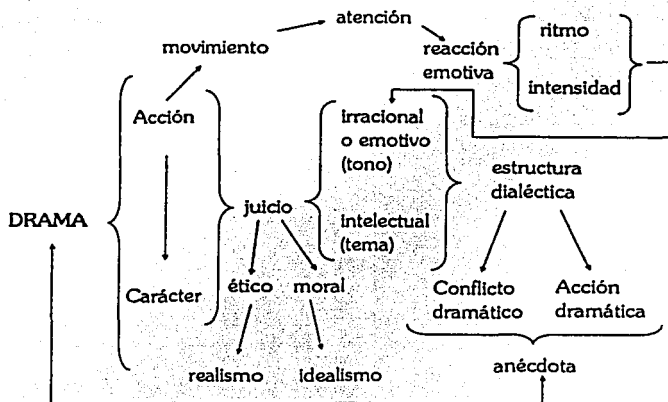
emociones en el tiempo, aún cuando toda emoción ya posee su propio ritmo. Es decir, cada emoción tiene su ritmo, si el ritmo falla está fallando la emoción. La dosificación del ritmo lleva a la intensidad, la cual tiene que ser cada vez más emocionante, porque en la medida de que esto falle, se pierde el interés del espectador, por lo que la dosificación de la emoción, de la tensión, debe graduarse, de este modo se obtendrá un resultado satisfactorio.

Todo lo anteriormente descrito ocurre de manera simultánea y es expresado mediante una estructura dialéctica. El drama es lo más dialéctico que hay en la vida. Es la estructura del corazón y la mente del dramaturgo que se reflejarán en la estructura dramática.

La estructura dialéctica funciona de acuerdo con la capacidad que tiene el ser humano de utilizar y poner a su servicio el raciocinio para observar el objeto desde muchas dimensiones, o sea, observar el objeto desde todas las facetas posibles. La dialéctica es lo contrario a la simplificación. Las ideas de "bueno" o "malo", son términos de simplificación, bipolares que en teatro no funcionan. La comprensión alude al aspecto racional o intelectual y la compasión alude más a un aspecto emotivo.

El dramaturgo utiliza la estructura dialéctica para reflejar a través de ella su visión acerca de la vida de cada uno de sus personajes, penetra en cada uno a fin de mostrarnos su intimidad. Esta estructura dialéctica va a absorberse mediante dos factores: el conflicto, que es una contraposición de valores, dos ideas en pugna, el problema a resolver; y la acción, que es la forma en cómo se resuelve el conflicto. La estructura dialéctica se construye con el conflicto dramático y con la acción dramática. Conflicto es el problema y acción la manera en cómo se soluciona ese conflicto. De ambos hechos, del conflicto dramático y de la acción dramática surge la anécdota, lo que nos remite la definición de la cual partimos: el drama.

FIGURA 2  
DIAGRAMA DEL DRAMA



## 1.4 EL CONCEPTO DE ESTILO

### 1.4.1 EL ESTILO COMO CONCEPCIÓN

En una definición amplia de estilo se le reconoce como el modo de escritura peculiar de un escritor, de un género literario o una época. Además se le designa al conjunto de rasgos propios de un escritor, tanto sus medios expresivos como sus objetivos literarios. De tal modo que el estilo no es nada más que un catálogo de formas universales anteriores y exteriores a la expresión concreta, sino que muestra el carácter de autenticidad y unidad de un mensaje, de la expresión de un genio individual, de cada dramaturgo, es ese proceso creador único.

El estilo se refiere en primer lugar a cómo concibo la realidad y en segundo término a cómo la reproduzco, en el caso concreto de la creación artística. Después de haber delimitado el objeto de estudio, el qué; corresponde, pues, el cómo entender ese objeto, para lo cual es necesario tener una técnica, que en este caso recae en el estilo. En síntesis, mientras que la concepción contiene el fondo y la forma, el proceso estilístico implica, además, los recursos técnicos para plasmar la idea. El estilo es denotativo de quién soy, pues quien soy se

manifiesta a través de mis actos. Mi forma de hacer es mi estilo. Pero como estilo es la consecuencia de la concepción del mundo, estilo implica también qué aspectos de la realidad selecciona un autor y cómo los plasma.

El estilo sirve como corsé teórico al servicio del objeto de estudio. La ciencia literaria abarca toda la producción literaria, es por eso que para estudiar de un modo específico, se requiere la utilización necesaria de la división por estilos, pues ésta nos dará la clave de análisis para la obra dramática.

En el texto de Wundt, se hace referencia a lo que Goethe llama estilo el cual define como "abarcar con la mirada toda la serie de formas de un objeto y penetra[r] así en su esencia verdadera y eterna"; además, añade que es "la esencia de las cosas en cuanto que nos es permitido reconocer [el objeto] en las formas visibles y tangibles".<sup>20</sup>

Así, es posible entender al estilo como la técnica que nos permite encontrar las características esenciales y específicas de una obra y, por lo tanto, considerarse en el análisis de la obra, pues el trabajo sobre el estilo implica ya una primera estructura general de toda obra.

Las obras, para su estudio, pueden agruparse según su estilo. El estilo es una manera de compararlas y de entenderlas pues las características de un objeto resaltan cuando se las compara con los individuos de una misma especie porque de no hacerlo, caeríamos en lo que a propósito Tomás Espinoza menciona acerca de una obra no analizada y dice que se trataría como de un "hijo expósito [...] o como [...] de un epiceno o híbrido espeluznante".<sup>21</sup> De no contemplarse el estudio estilístico, cada estudioso se enfrentará al análisis de la obra como el primer ser humano que se aproxima, por primera vez a un texto.

El concepto de "estilo" como el concepto "género" deberían ser tomados como indicios. El género está condicionado por un estilo. Al decir barroco se hace referencia a una técnica y a un periodo histórico, de la misma manera que la palabra comedia debería remitir a una determinada visión del mundo concebida y expresada mediante un soporte técnico particular y distinto al del melodrama, la tragedia o la farsa. [...] el estilo es expresión de personalidad.<sup>22</sup>

#### 1.4.2 EL ESTILO COMO TÉCNICA

La técnica –según Aristóteles– significa una ordenación especial de actos

<sup>20</sup> Ver Max Wundt, *op. cit.*, p. 448.

<sup>21</sup> Tomás Espinoza, "Presentación", en John Kenneth Knowless, *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*, p. 7.

<sup>22</sup> Kayser Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1985.

y objetos cuya especialidad consiste en ordenarlos no por una razón o logos, sino por un fin del orden de los fines de utilidad. El estilo, pues, está formado de concepción del mundo y técnica de desarrollo. En este sentido, "la técnica no está, pues, dirigida por ideas, sino por valores o fines de utilidad [...]"<sup>23</sup>

Kayser asevera que aún cuando el concepto de estilo es empleado para calificar las formas externas, cada obra artística obedece a un estilo de elaboración particular. Así pues, el estilo es –visto externamente– "la unidad y la individualidad de la estructuración", y asumido desde adentro "la unidad e individualidad de la percepción", lo que refiere una actitud determinada.<sup>24</sup> Y agrega que:

[...] cada obra literaria representa, pues, un modo poético uniformemente estructurado. Captar el estilo de una obra significa, según esto, captar las fuerzas que dan forma a ese mundo, aprehender su estructura uniforme e individual. [...] el estilo de una obra es la percepción uniforme que preside a un mundo poético; las fuerzas que le dan forma son las categorías de la percepción.<sup>25</sup>

Este mismo autor comenta que la comparación de obras que tratan de motivos semejantes es el mejor método a fin de comprender el estilo, tanto general como particular. Al comparar dos obras pertenecientes al mismo género, procedentes de la misma época y escritas en la misma fase de la vida de sus autores, dos obras que no dependan una de otra pero que traten del mismo asunto, nos esclarecerá la expresión pura de la personalidad del autor. Y concluye reconociendo lo fructífero que puede ser para toda investigación estilística la comparación de obras que tratan de motivos semejantes.<sup>26</sup>

"El estilo –menciona Yuri Lotman– como técnica de trabajo denota una concepción del mundo, y por lo tanto una selección, elección y tratamiento de los temas".<sup>27</sup>

A manera de conclusión de este apartado, Aristóteles reconoce dos tipos de seres: unos los que proceden de la naturaleza; y otros, los que se originan en la técnica, como sería un vestido o un lecho,<sup>28</sup> refiriéndose a lo que puede elaborarse con los materiales "naturales", siguiendo una estructura ordenada.

<sup>23</sup> Juan David García Bacca, "Introducción", *op. cit.*, p. 16.

<sup>24</sup> Cfr. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, pp. 369 y 389.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 386.

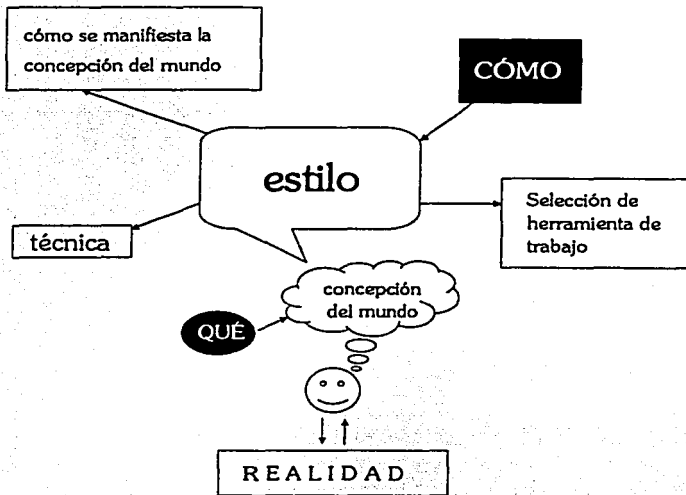
<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 379.

<sup>27</sup> Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, p. 33.

<sup>28</sup> Juan David García Bacca, "Introducción", *op. cit.*, p. 23.



FIGURA 3  
DIAGRAMA DEL ESTILO



### 1.5 LAS ACEPCIONES DE ESTILO

Juan Villegas reconoce los diferentes niveles en los cuales es posible analizar una obra:

El análisis del texto dramático ofrece varios niveles posibles. El énfasis en uno u otro, naturalmente, dependerá de los intereses o de los principios estéticos o ideológicos del lector-Intérprete, y de las características del texto en sí.<sup>29</sup>

Si bien es cierto que el estilo es la manera de concebir la realidad y manifestarla técnicamente, de las cosas que hay que reconocer a fin de comprender el arte, es que existen muchos niveles de percepción. Cabe hacer mención que se parte de la generalización para llegar a la particularización.

<sup>29</sup> Ver Juan Villegas, *op. cit.*, p. 17.

Estos aspectos nos dan un horizonte más específico en dónde colocar las obras a fin de comprender en qué periodo del tiempo o bajo qué circunstancias fueron escritas.

Esto es, existen obras que bien pueden ser comparadas desde un plano universal y en el cual todas tienen características similares. De hecho, la base de la ciencia es la generalización; toda ciencia nace de la comparación entre muchos individuos de la misma especie. Cuando muchos individuos de la misma especie manifiestan el mismo comportamiento o tienen las mismas características en las mismas circunstancias, se infiere una ley universal. Así, Goldmann, citado por Juan Villegas, dice que "una concepción de mundo es precisamente este conjunto de aspiración, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo [...] y los opone a los demás grupos".<sup>30</sup>

Dentro del concepto estilo, es posible reconocer tres niveles fundamentales de percepción los cuales nos ayudan a comprender las características especiales de cada uno de ellos. El estilo universal o general, dimensión en la cual el estilo funciona dentro de su aspecto esencial; el estilo particular o histórico también es denominado corriente dentro del cual el estilo esencial o universal se ve enriquecido con los aspectos históricos del autor; y finalmente, el estilo individual que es la dimensión en la cual resaltan las características individuales del autor. Las tres dimensiones coexisten en cada texto-dramático. La generalización no puede particularizarse, así como la particularización no puede generalizarse, comúnmente no se entremezclan en las grandes obras y hay que diferenciarlos a fin de establecer el estilo particular que pertenece a cada autor, sin embargo, toda obra pertenece a los tres niveles.

### 1.5.1 ESTILO GENERAL O UNIVERSAL

El primero se refiere a la dimensión general del estilo, en la cual éste es la concepción del mundo y la técnica de desarrollo. En esta dimensión hablamos de estilo universal porque funciona igual desde los griegos hasta Arthur Miller. Aquí se analiza cualquier texto en cuanto a sus características generales o universales. En lo que se refiere al enfoque teórico, éste es el que se desarrolla en la causalidad. Esto es, el resultado de causaefecto, o sea, que a toda acción habrá una reacción. Éste es un aspecto general o universal de las obras que es aquella dimensión en donde todas son iguales. Así, se establece

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 18.

un valor estético debido a que todas son obras creadas, lo que conlleva a los aspectos cualitativos de las obras, a las cualidades que las hacen características entre sí. Esto es, una obra dramática no tiene las mismas cualidades que una narrativa, sin embargo, en este nivel existen características específicas que en un plano muy general se pueden establecer diferencias.

La teoría analizará a las obras desde los aspectos universales o generales de las obras, es decir, donde todo es igual, el criterio es la semejanza. El teórico parte de las características individuales de una obra que resaltan cuando se les compara con obras de la misma especie, es decir, para saber las diferencias de una obra, ha que compararla con otras de la misma especie a fin de establecer las diferencias que nos puedan mostrar su individualidad. Por esto, el criterio en este nivel es la semejanza. A partir de esta semejanza, el teórico podrá inquirir una morfología, es decir, el estudio de la estructura en relación con el tema, por lo tanto el criterio será estético. A fin de saber si una obra es eficiente o no, es imprescindible relacionarla con todas las demás, de este modo se puede saber por qué es eficiente o por qué falla.

### 1.5.2 ESTILO PARTICULAR O HISTÓRICO (CORRIENTES DEL DRAMA)

La segunda dimensión es la histórica que, como define Gadamer es el "[...] conjunto de formas de expresión que caracterizan a su época".<sup>31</sup> En ésta, la obra contiene aspectos históricos, políticos, sociales y geográficos que le van a dar características específicas a la obra, por lo tanto, a esta dimensión se le llama corriente. Aquí el estilo particular de un autor se une con el de otros creadores.

Con respecto al plano histórico, éste se da por casualidades. Los acontecimientos históricos son simplemente hechos que condicionan o determinan a un escritor dentro de una época concreta, que él no elige, en un territorio único y que caracterizan la obra a otro nivel, pues esta obra estará empapada de las situaciones sociales, políticas, geográficas en que fue escrita y que delimitará a un grupo más específico pues la obra se reconoce de acuerdo con los aspectos cuantitativos.

En el nivel de percepción histórico, el historiador se va a preocupar por reconocer los aspectos particulares de la obra, por lo tanto, el criterio que caracteriza este nivel es la diferencia, se buscan diferencias, particularidades en las obras, tales como características sociales, históricas, culturales, económicas de una época que se evidenciarán en los dramas. Es decir, el

<sup>31</sup> Hans-Georg, Gadamer, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1993, p. 590.

historiador está trabajando en otra estructura diferente a la del teórico, quien parte de lo universal. Aquí se estudian ciertos mecanismos de la obra y de la misma forma que un teórico. Se establecen las características individuales de un grupo de escritores con relación a su entorno. Se van a estudiar todas las razones políticas, históricas, sociales, etcétera, de por qué la obra dice lo que dice, son ciertos mecanismos de las obras pero no todos. La obra es infinita para poder abarcarse completa, y menciona Kayser que cuando los estilos son confundidos se debe sólo a la moda con que se trabaja en un momento determinado. Y dice que las corrientes son la boga de un estilo determinado, esto es, la técnica con la cual se enfrenta al material, o sea que el método que se emplea es el que define a las corrientes artísticas. Y aclara que el historiador es quien da nombre al estilo o técnica o método de trabajo empleado por el autor. Resaltando que hay que tener muy presente que el estilo y la época histórica están íntimamente ligados.<sup>32</sup>

### 1.5.3 ESTILO INDIVIDUAL (ESCUELA)

Y, finalmente, la tercera dimensión se refiere al estilo individual, el cual es la actualización que cada individuo hace de las dos instancias anteriores. Así, podemos transcribir lo que menciona Lotman: "El estilo particular es variante de un estilo idealmente invariante: el estilo general".<sup>33</sup> Aún así, existen diferencias sensibles entre obras de la misma época:

Sin embargo, el significado histórico de un acontecimiento no tiene por qué coincidir con el valor cognitivo que posea como manifestación de una expresión, y sería erróneo si se creyese haberlo comprendido por el hecho de haberlo entendido como tal manifestación de una expresión.<sup>34</sup>

Esta dimensión es aún más específica. En ésta, la característica principal será la individualidad, siendo su criterio la gran diferencia. Éste es el nivel en que una obra es única, con características esenciales de su creador que lo convierten en una persona única. Este estilo individual es la actualización que cada individuo hace de los dos niveles o dimensiones mencionadas anteriormente. Por lo tanto, Gadamer comenta:

<sup>32</sup> Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 371.

<sup>33</sup> Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 33.

<sup>34</sup> Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 590.

[...] desde el punto de vista conceptual, la aplicación del concepto de estilo para el llamado estilo personal es de hecho una aplicación consecuyente del mismo significado. Pues también ese sentido de estilo designa una cierta unidad dentro de la variedad de las obras, el modo como la forma característica de exposición de un artista se distingue de la de todos los demás.

Y continúa citando a Goethe:

Un artista logra crearse un estilo cuando deja de imitar amorosamente y se otorga a sí mismo con ello un lenguaje propio. Aunque se vincule a la manifestación que se le ofrece, ésta no es ya una atadura para él: logra pese a ella darse expresión a sí mismo [...].<sup>35</sup>

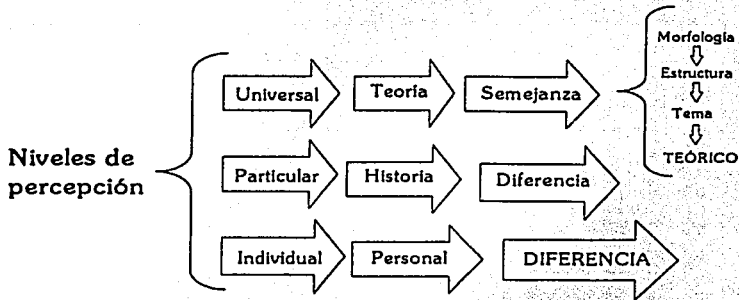
Sin embargo, en este nivel, cuando existe una personalidad dominante que unifique y se apropie de ciertas características de los dos niveles anteriores, y tenga seguidores, se dice que estos seguidores conforman una escuela.

Esto es, si hablamos de los tres niveles del estilo, el universal o general; el particular o histórico y el individual o personal, decimos que las obras se pueden mirar desde cualquiera de estas ópticas, teniendo cuidado de saber muy bien en qué dimensión estamos colocando la obra, ya que no se puede analizar lo general desde lo particular y viceversa, no pueden entremezclarse los niveles.

Como se ha visto, el término estilo es complejo, por lo tanto, a manera de ejemplo, comentaré lo siguiente: en el nivel universal o general colocamos a todos los seres humanos; en el nivel particular a un grupo de personas como colectividad, trátase de denominaciones nacionales o sociales tales como feministas, homosexuales, etcétera; y, finalmente, el nivel individual o particular todos son diferentes y únicos. Así es como funcionan las diversas dimensiones con las que se puede mirar un objeto (en este caso el grupo de seres humanos).

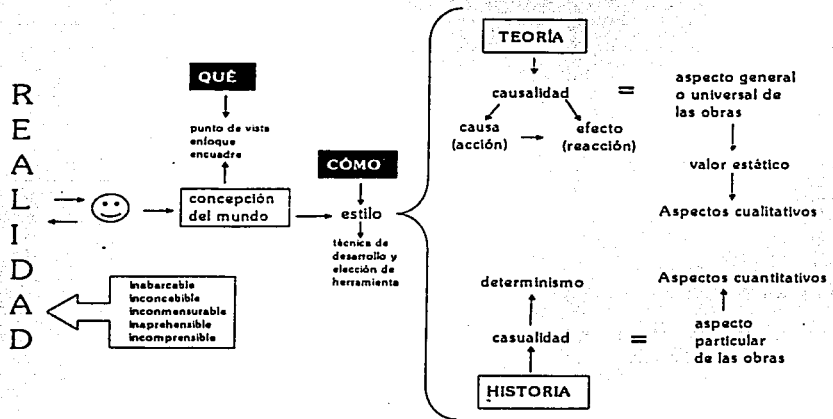
<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 587.

FIGURA 4  
DIAGRAMA DE LOS NIVELES DE PERCEPCIÓN



Finalmente, para concluir con este capítulo, a continuación se muestra un diagrama que sintetiza lo mencionado en este apartado.

FIGURA 5  
DIAGRAMA GENERAL DEL CAPÍTULO 1



Dentro de los estilos generales o universales que existen, están el realismo y el idealismo.

# Capítulo 2

Los estilos generales:  
el estilo realista y  
el estilo idealista

## 2.1 EL REALISMO

Como se ha mencionado anteriormente, son tres los estilos generales, conformados todos por aspectos comunes desde los cuales es posible ubicar las obras de acuerdo con su carácter estructural específico y diferencias esenciales: la concepción de la realidad y la técnica de desarrollo que el autor utiliza como recurso para lograr su objetivo en el espectador. Así, cuando en este trabajo se hable de *realismo*, se refiere a esa dimensión desde la cual el estilo se manifiesta de manera general, aquella en donde concepción y técnica son constantes a través de todas las épocas históricas, nacionalidades, etcétera. No corresponde al nivel de la corriente histórica, es decir a aquella dimensión en la cual el estilo general es modificado por las modas culturales, sociales y estéticas de un momento determinado; es, más bien, un tipo de concepción de la realidad que deviene en la utilización del recurso técnico caracterizado por la selección de hechos probables, es decir, aquellos que ocurren dentro de un desarrollo lógico de causa→efecto.

Ahora bien, toda obra dramática por su construcción y estructura se ubica necesariamente en alguno de los tres estilos universales: realismo, idealismo o grotesco.

El primero, se resume en una obra cuyo movimiento será probable, entendiéndose por probable la idea de damos inevitablemente la equivalencia de la realidad.<sup>36</sup> "Lo realista o no realista tiene que ver con técnicas, con el estilo general de trabajo mientras que lo verosímil y lo inverosímil se asocia al estilo personal".<sup>37</sup>

Como se ha declarado, esto se relaciona con el tipo de los elementos de la realidad seleccionados, o sea, que el tipo de material que utiliza el autor es *probable*; esto es, puede ser comprobado o probado, lo cual produce en el espectador una sensación de equivalencia con la realidad de forma opuesta a la sensación de la apariencia de realidad producida por el idealismo. El dramaturgo realista se esfuerza por presentarnos los acontecimientos generales de la vida, aquellos que dependen del carácter del ser humano:

El dogma principal del realismo es que la realidad se percibe con mayor precisión y se retrata con más fidelidad si se le mantiene a distancia del que percibe. Luego, el artista se esfuerza en captar la configuración externa y transferirla a su medio. Esta realidad, está percibida inmediata y directamente.

<sup>36</sup> Luisa Josefina Hernández, introducción a Sternheim, *Los calzones*, México, UNAM.

<sup>37</sup> Yuri M. Lotman, *op. cit.* p. 283.



El segundo dogma del realismo dramático es la personalización, pues en un principio los personajes no son desconocidos. El dramaturgo revela a sus caracteres en un proceso que nos envuelve y nos captura. Este proceso tiende a ser lento, tedioso, recalcitrante, de acuerdo a la proximidad del personaje da la vida verdadera.<sup>38</sup>

Sin embargo, a diferencia del Idealismo en que los personajes son asumidos desde sus particularidades individuales, el Realismo se empeña en mostrarlos a partir de sus dimensiones generales, desde aquellos niveles en los cuales se parecen a todos los seres humanos.

En tanto que estos sucesos probables conllevan al mecanismo de causalidad: causa→efecto, en esta concepción la responsabilidad de los personajes es el motivo temático principal ya que plantea la responsabilidad, se asume el libre albedrío y la inmersión en una dimensión ética. Baste aclarar que la ética tiene que ver con las relaciones del hombre consigo mismo y con el universo entero. La ética se refiere al equilibrio de fuerzas entre cada ser humano y el Orden Universal; no ha sido legislada ni creada por el ser humano, al contrario, ha sido descubierta por él, lo que necesariamente confronta al personaje consigo mismo, de ahí que el realismo sea temático.

De acuerdo con los factores anteriormente mencionados de la naturaleza de la realidad y los medios para revelarla, las obras realistas se dedican a la revelación de los caracteres y la responsabilidad que cada personaje tiene en aquello que le ocurre siempre como consecuencia, nunca como hecho fortuito.

### 2.1.1 EL MECANISMO DE CAUSALIDAD

Este es el tipo de mecanismo característico del realismo. Se refiere a la consecuencia de las decisiones y acciones que el personaje lleva a cabo a lo largo de la obra y que son derivadas siempre de él.

A través de la obra se presentan los efectos de la situación y se avanza hacia el descubrimiento de las causas, a la toma de conciencia de la responsabilidad que tiene el personaje en aquello que le ocurre. En esta concepción, el personaje se verá obligado a asumir la realidad a pesar de su constante oposición para enfrentarla, por preferir y defender su particular idea del mundo. Lo fuerte del realismo es la toma de conciencia de que es imposible evadir la realidad. El personaje, inmerso en ella, intenta eludirla en todo momento tra-

<sup>38</sup> John Kenneth Knowles, *op. cit.*, p. 125-126.

tando de solucionar las cosas de acuerdo con su muy particular punto de vista pero, al rechazarla, a no enfrentarla, al evitarla, termina siempre derrotado por ella.

La experiencia que este tipo de obras da al lector o espectador es de horror, pues el reconocimiento interno y su interrelación con la realidad, es algo que tiende a ser, en general, soslayado. La responsabilidad del personaje sitúa a la obra en una dimensión ética, a diferencia de los melodramas en los cuales todo ocurre mediante sucesos fortuitos o en una dimensión de premio-castigo; el personaje del realismo nunca es castigado pero ha de enfrentar las consecuencias de sus actos.

### 2.1.2 EL RETRATO COMPLEJO DE CARÁCTER

De acuerdo con lo que menciona Aristóteles, el carácter, "es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión, [...] qué es lo que en tales casos se escoge, qué es lo que se huye [...]".<sup>39</sup> Implica pues, que los personajes ejecuten acciones que los remiten forzosamente al mecanismo de causalidad. Debido a sus *decisiones*, ocurrirán sucesos externos que los estimularán a fin de ser explicados y comprendidos a través de sus actos.<sup>40</sup>

El realismo ofrece en sus personajes un retrato de carácter psicológicamente complejo, no simple. Lo que conlleva a un enfrentamiento interno con respecto de la realidad, por lo tanto, es ético. Es esta relación del personaje con el universo, la responsabilidad de su conducta es personal e intransferible: es asumir su vida.

El realismo opta no por explayarse en la culpabilidad sino por el señalamiento de responsabilidad. A lo largo de la trama se nos muestran los efectos por los cuales el personaje es así. Aun cuando no esquiva su realidad, y antes bien la enfrenta, este suceso se toma profundamente doloroso. Es la confrontación con el universo y sus leyes que, cuando son violadas, lo exponen a consecuencias.

A propósito Martínez Monroy expresa:

Lo terrible de la transgresión ética es que es la única manera —además de cierta intuición entre lo correcto e inconveniente— de descubrir el

<sup>39</sup> Cfr. Aristóteles, *La Poética*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>40</sup> Fernando Martínez Monroy, "Apuntes para un modelo de análisis dramático: *La casa de Bernarda Alba*, una 'tragedia de carácter'", en *La Colmena*, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, núm. 17, enero-marzo, 1998.

funcionamiento del universo, de la realidad o de la Voluntad divina, mientras que la moral es un acuerdo creado.<sup>41</sup>

En este estilo el carácter del personaje es el que conforma y define las decisiones ante el medio ambiente en el que se desarrollan las acciones. Al enfrentarnos a esta concepción del estilo no cabe tanto preguntarse si los personajes que observamos tienen parecido con un vecino o amigo, porque lo trascendente es el parecido que tienen con cada uno de nosotros mismos. La equivalencia con la realidad es su objetivo. A diferencia del idealismo, al personaje no le sirve justificarse y tiene una meta que persigue, pero que no siempre es en su propio beneficio, sino en el de sus ideales.

En Celia, personaje principal de *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández, se aprecia una complejidad de carácter. Ella reconoce que a sus veintisiete años, con dos hijos (uno de cada matrimonio) y dos matrimonios es una mujer de cierta manera abnegada, triste, abandonada, subestimada y llena de hartazgo. Sin embargo *decide* aliviar algunas de sus preocupaciones, yéndose lejos a fin de vender una propiedad en la que desde hace diez años viven sus tíos.

En este caso ella viene a agredir este universo: el tío cree que ella es despojo y la enfrentará en diversas ocasiones, entonces, se da un tipo de idealismo en la concepción de Celia pues "su esperanza de descansar en esas circunstancias es una señal temprana de que hay un abismo entre lo que ella cree ser, lo que espera, y lo que es en verdad".<sup>42</sup>

Evidentemente Celia es una mujer con una visión interior muy particular con tintes idealistas, pues la experiencia de haber tenido dos matrimonios y que a ambos hombres los haya sustentado económicamente, son situaciones que la han amargado y frustrado. Aún así, la autora nos exhibe la complejidad de carácter de Celia al decidir y equivocarse, no quedándose como "espectadora" de los acontecimientos, sino como "protagonista" activa de los mismos.

### 2.1.3 EL ÉNFASIS TEMÁTICO DEL REALISMO

El estilo realista muestra eventos relacionados con el carácter del personaje. Explica la consecuencia de una forma de ser, por lo tanto es temático. No interpreta la realidad, la exhibe tal cual es. En este tipo de estilo se muestran las acciones a fin de reconstruir la realidad.

<sup>41</sup> Fernando Martínez Monroy, *op. cit.*, p. 9.

<sup>42</sup> John Kenneth Knowless, *op. cit.*, p. 25.

Los personajes *deciden*, inmersos en circunstancias que precisamente *definen* su carácter. Aquí, los personajes eligen en medio de un mundo rico en posibilidades, están dotados de libre albedrío y los acontecimientos sucederán de acuerdo con las decisiones. El mecanismo causa→efecto va construyendo la historia, por lo tanto, responsabiliza a sus personajes de sus decisiones.

En este tipo de obras se indaga en las acciones a fin de saber por qué el personaje se encuentra en esa situación. Existe la toma de conciencia por lo que las obras son profundamente dolorosas. Este es el enfrentamiento del personaje con su realidad: asumir la responsabilidad de sus acciones; tolerarlas, evadirlas o solucionarlas, será su decisión. Nada es fortuito, todo es una consecuencia de actos.

## 2.2. EL IDEALISMO

Max Wundt, teórico mencionado anteriormente, comenta acerca del idealismo:

[...] el idealismo objetivo es, en rigor, la concepción del mundo propia del romanticismo. En este caso, el mundo objetivo se transfigura míticamente y el héroe aparece, en su modo de ser y de actuar, como condicionado por poderes objetivos muy superiores a su propia voluntad.<sup>43</sup>

El idealismo es una de las concepciones del mundo que dan origen a un estilo general o universal a partir del cual podemos analizar o teorizar las obras teatrales. Este estilo apunta a la contemplación de la realidad desde una dimensión mítica, entendiendo como mito a la verdad expresada con apariencia de mentira,<sup>44</sup> es decir, un suceso que conteniendo la verdad, no la expresa directamente sino que la oculta en medio de una trama anecdótica y embellecida. Tal como menciona Yuri Lotman al referirse a que no por eso la obra será inverosímil. Esto es, la obra puede ser no realista, más no inverosímil porque para el autor su estilo representa su verdad. El material de la realidad que la concepción idealista selecciona de acuerdo con su interés es denominado material *posible* "queriendo decir con ello que la historia y en especial la épica se ocupan de sucesos posibles o sea innegables"<sup>45</sup> pero que no son derivados de un proceso lógico de causa→efecto.

<sup>43</sup> Max Wundt, *op. cit.*, p. 447.

<sup>44</sup> Yuri M. Lotman, *op. cit.*, p. 283.

<sup>45</sup> Luisa Josefina Hernández, introd. a Sternheim, *op. cit.*

En este sentido, Aristóteles plantea la diferencia que existe entre la historia y la poesía: la primera equivaldría a un hecho particular o *posible*, tal cual sucedió evidentemente. En cambio la poesía<sup>46</sup> que sería la expresión de los acontecimientos como debieron ocurrir verdaderamente<sup>47</sup> siempre a partir de la indagación en la responsabilidad del personaje. Esto implica la interpretación del suceso evidente para encontrar las causas no evidentes también. Es decir, la visión probable desmitifica, destruye el mito para captar lo que hay detrás de las apariencias. De esta forma el estilo realista propone una relación de equivalencia con la realidad, mientras que el estilo idealista trabaja para lograr una relación de apariencia con respecto de ella. Esto supone que estilo, no es otra cosa que el tipo de relación que el autor y su obra mantienen con la realidad. De aquí que la mimesis nunca sea un hecho estático y pasivo pues ésta no puede darse sin estilo, es decir, sin una actitud y una interpretación de la realidad.

Para este filósofo, lo posible es aquello que aún no ha sucedido, pero que existe la *posibilidad* de que ocurra, o bien, lo que sucede extraordinariamente: se trata de acontecimientos aislados que rodean al personaje y lo arrastran, lo limitan, lo determinan sin que tenga ninguna responsabilidad ante lo que le ocurre, sino que resulta una *víctima* de estos acontecimientos.

### 2.2.1 EL MECANISMO DE CASUALIDAD

El idealismo muestra las cosas como consecuencia de una causa explicada sólo míticamente, es decir, a partir de fenómenos externos al carácter, voluntad y decisiones de cada personaje: Dios, azar, destino, etcétera. Todo lo cual, evidentemente, libera de responsabilidad al personaje. El personaje no ha realizado nada para estar en la situación en que se encuentra, o en el caso de que algo hubiese efectuado los acontecimientos son expuestos como factores determinantes, de tal forma que lo que el espectador percibe es que el personaje no podría evitarlos como consecuencia que todo en la realidad es más poderoso que él y su carácter.

Esto resulta, como se ha mencionado, porque en el idealismo las situaciones no acontecen debido al carácter del personaje sino a hechos fortuitos,

<sup>46</sup> En *La Poética* en general hay que diferenciar a qué hace referencia Aristóteles cuando emplea el término poesía pues en su tratado, él se ocupa de tres cosas bajo esta denominación: poesía como drama, poesía como tragedia y como en este caso, poesía como *realismo*.

<sup>47</sup> Aristóteles, *op. cit.*, pp. 144-145.

azarosos, relacionados con el destino o con condicionamientos sociales, factores biológicos, buena o mala suerte, etcétera. Por lo tanto, todo lo que sucede en el idealismo plantea al sujeto como *determinado* por una serie de circunstancias ajenas a él, no manejables ni superables por él. De aquí que, la conclusión de esta visión es que él nunca es responsable de lo que le sucede.

A través de todas sus corrientes (Naturalismo, Romanticismo, Barroco, Neoclásico, Expresionismo, etcétera), lo que el idealismo contempla es que los personajes están determinados por leyes que escapan a su gobierno o decisión. Ahora bien, como existe el determinismo, el carácter de los personajes no tiene importancia, pues ya están sujetos a las leyes del destino. No importa cómo sean o quiénes sean porque lo importante es cómo son forzados sin piedad. Lo relevante es que aún cuando se sea bueno o malo, de cualquier forma está condicionado. En este caso, el carácter de los personajes es elemental: son buenos o malos, bondadosos o perversos, etcétera, es decir, ostentan características psicológicas elementales. Se exhibe al personaje carente de recursos pues en tanto que las características psicológicas aumentaran, crecerían las *posibilidades* de opción y éstas son precisamente las que se quieren negar.

El personaje con sus acciones no modifica la realidad, él es arrastrado por la realidad. Lo complejo reside en la idea del destino: cómo ocurre lo inevitable cada vez. Lo que siempre se plantea es la imposibilidad del personaje por resolver sus situaciones: no tiene libre albedrío. Cada personaje está insertado en una situación dinámica que no puede modificar ni reaccionar ante ella. Como ya se dijo, no puede existir carácter complejo, porque si existiera, el carácter mismo provocaría que el personaje reaccionara y rompiera con el determinismo. Esto tiene como consecuencia que la trama sea anecdótica, ya que se construye para justificar la inocencia del personaje.

En la obra de Elena Garro el determinismo aparece principalmente como factores biológicos: hombres y mujeres; y como un determinismo de orden social y moral: la idea del machismo y la idea de las mujeres como seres indefensos. El idealismo sirve para justificarse dentro de sí mismo. En el teatro de esta autora lo definitivo es que las mujeres no tienen opciones.

Además, en innumerables ocasiones los personajes no tienen responsabilidad en lo que les ocurre, son víctimas de diversos factores y efectivamente son determinados por estos sucesos fortuitos. Por ejemplo tenemos el caso de Clara en *La señora en su balcón*. En esta obra –que sustenta este trabajo teórico y por el que demostraré cómo ocurre este proceso–, este personaje no asume ninguna responsabilidad a lo largo de la obra y no por irresponsabili-

dad, sino por la imposibilidad de hacerlo. Comparándola con otras tres obras escritas por la misma autora y que sirven de inagotable fuente, es posible establecer como una idea central recurrente, el fracaso en las relaciones amorosas como resultado de la actitud vital de los personajes.

Es importante señalar que esta autora tiene un estilo singular e identificable que deriva del hecho de que sus obras artísticas están empapadas de aspectos de su vida real que la hacen única. Por lo tanto, es lógico concluir que lo que la autora plantea en sus obras, es su directa concepción del mundo. Sin embargo, el teatro de Luisa Josefina Hernández, al mostrar a diversos tipos de personaje, vuelve compleja la imagen del mundo. Es muy fácil captar la postura de Garro, pues el idealismo se concentra en una única opción, clara y definida: la del ideal planteado. Mientras que en el teatro, estudiado aquí, de Luisa Josefina Hernández, captar su postura es ocioso, porque la postura es la observación de la complejidad misma. No se busca una postura sino la asunción de la complejidad de lo humano, como se explica en el apartado correspondiente. La opinión específica de la autora se desvanece cumpliendo el objetivo de mostrar lo complejo, lo inopinable. En cambio en cierta ocasión Elena mencionó:

Nunca he sido independiente. Yo soy caprichosa, soy dependiente. Sin mi padre y sin Octavio, yo no hubiera sido nadie... Yo siento que si Octavio muere... Yo también muero.

Pero no es una dependencia material. No hay que confundir la dependencia material con la espiritual.<sup>48</sup>

Esta revelación confirma la postura de una mujer cuya voluntad es alimentar la idea de absoluta dependencia hacia los varones. Una mujer sometida a un pensamiento y un mundo dirigido por varones y que además, lo admite como un hecho, lo cual es una limitación de la visión misma, porque entonces concluirá que todos los hombres son horribles y que es imposible confiar en ellos; y como ella misma no puede ser de otra forma sino sólo dependiente, entonces, uno de los juegos del determinismo que podemos evidenciar en su obra, muy probablemente sea que los personajes femeninos son presa de su incapacidad de desarrollo en la vida, por lo que el determinismo sea su propio carácter.

Aun cuando Elena fue "determinada" por un varón: su padre, no lo fue

<sup>48</sup> Citado por Julio César Flores, *Las mujeres en la dramática de Elena Garro*, tesis de licenciatura, p. 29.

por su marido Octavio, pero toda su vida estuvo unida a él a pesar de separarse de manera física. Y sorprendentemente ambos, Octavio y Elena morirían el mismo año con diferencia de algunos meses.

A lo largo de su vida, Garro se mostraría intrépida e impetuosa, pues en una ocasión solicitó audiencia con el Presidente Lázaro Cárdenas a fin de exponerle los problemas de la comunidad campesina; ante la negativa de éste, Elena logra hablar con él cuando el Presidente va saliendo en su automóvil y la encuentra acostada y atravesada en su cochera.<sup>49</sup>

Debido a su forma de ser, a lo largo de su vida fue *víctima* de los abusos y prepotencias de hombres en el poder. Ella y su hija tuvieron que abandonar México a finales de la década de los sesenta, debido a los movimientos estudiantiles por los cuales Elena es acusada como instigadora intelectual. Por este motivo, sale del país rumbo a Nueva York, en donde solicita asilo político, el cual le fue negado. Posteriormente, en 1980, estando en España, comentaría que depende de una pensión que Octavio su ex marido le proporciona:

Él fijó la pensión [que era de 400 dólares] y él se ha encargado de que yo no trabaje para que dependa de su pensión miserable. El año pasado cortó la pensión y andábamos en un asilo de mendigos...<sup>50</sup>

Estos acontecimientos en la vida de la autora constituyen el material característico de su obra. Las mujeres que nos exhibe son personajes determinados por circunstancias adversas, sometidas en un mundo de varones hostiles, denigrantes, inquisitivos, incisivos, odiosos, intolerantes, insufribles y que constantemente hieren, lastiman, coartan y *determinan* la vida de la mujer. En realidad Elena Garro concebía el mundo así: únicamente predeterminado por hombres con estas peculiaridades.

En Clara, protagonista de *La señora en su balcón*, la imposibilidad de vivir será debida a los varones: el profesor García, cuando ella es una niña; Andrés cuando ella tiene 20 años; Julio, su esposo, a los 40 años; y hasta del Lechero cuando ella decide poner fin a su vida, a los 50 años de edad y él anuncia con total insensibilidad el suceso.

Un teórico comenta, a propósito de los personajes femeninos de la escritora:

Se han dicho que las mujeres de Elena son figuras románticas sobre todo por el culto del personaje que encarnan, la concepción del amor

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 42.



que hace de ellas personajes elegidos por un destino que se prolonga más allá de la vida, y también por la rebeldía que constituye su mayor fuerza de carácter. Sus vidas se desarrollan como una dolorosa cruzada contra el mal y la mentira.<sup>51</sup>

Elena Garro se afana por reflejar, por medio de sus personajes, lo cruel, vacía y sombría que es la vida de la mujer, y al mismo tiempo, su capacidad de resistencia ante estos sucesos. Para Garro lo oportuno, a fin de soportar la vida, consistía en fugarse de la realidad por medio de la imaginación, capacidad que los varones no utilizan de la misma manera, ya que su *deber* estriba en ser entes prácticos y sustentadores materiales. Tal como se evidencia en Clara, protagonista de *La señora en su balcón*, personaje presentado en cuatro etapas de su vida: de niña a los ocho años de edad; de veinte años; de cuarenta años; y finalmente, en el ocaso de su existencia a los cincuenta años de edad y quien es la encargada de hacer una reflexión instrospectiva y retrospectiva de su propia vida, para que al concluir, nos ofrezca el cuadro de una mujer "víctima" primordialmente de los varones, así como también de la ideología social en la cual está inserta.

Es innegable que la vida de Elena Garro estuvo llena de complicaciones y actos inhumanos terribles, pero también es claro que, muy a su estilo, los fue sobrellevando. Los veinte años exiliada en un país tan lejano al suyo fueron sin duda una de las experiencias más dolorosas por las que tuvo que pasar. Sin embargo, gracias a su capacidad literaria e imaginación, nos ha legado en sus obras sus más íntimos pensamientos y sentimientos para que nos emocionemos.

## 2.2.2 EL ÉNFASIS ANECDÓTICO DEL IDEALISMO

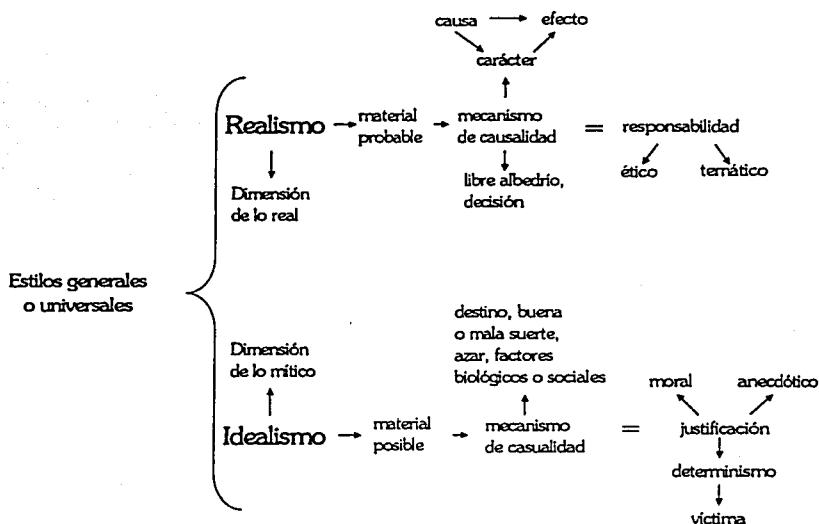
De acuerdo con este tipo de concepción del estilo, el énfasis de la obra será anecdótico, esto es, lo fundamental son los acontecimientos externos que se muestran complejos sin provocar una estimulación en el personaje, porque él ya está *determinado* por esos sucesos.

Como se ha comentado, el personaje de Clara no tiene un carácter complejo, la historia es la que se hace dinámica, no el personaje. No hay complejidad sino en el planteamiento de cuatro etapas y por lo tanto, cuatro circunstancias distintas de la misma mujer. Y es a partir de estos hechos que se construye la anécdota, la cual nos cuenta lo que le ocurre al personaje; no son las

<sup>51</sup> Fabienne Bradu, *Señas particulares: escritora*, FCE, México, 1987, p. 25.

*acciones del personaje* las que lo llevan a tal o cual situación. El destino, el azar, lo mítico, ocupa aquí el lugar preponderante y somete a su dominio al personaje. Lo dirige, lo manipula y condiciona a sus circunstancias. Y en vista de que el teatro tiene que ser conciso, a través de los diálogos de los personajes, se crea todo el entorno en el cual la anécdota cobra vida.

Figura 6  
DIAGRAMA DE LOS ESTILOS GENERALES



# Capítulo 3

*Los frutos caídos,*  
una obra realista de  
Luisa Josefina Hernández

Esta obra de acuerdo con su estructura y la concepción que denota es realista. El carácter de los personajes será el que resuelva su trama. En lo que se refiere a la pieza<sup>52</sup> como género dramático, en la obra se pretende una demostración menos universal que la de la tragedia. En la pieza, sólo una clase social va a ser sintetizada en el personaje. Así, cada personaje representará a las distintas fuerzas sociales que entrarán en conflicto. El personaje principal es una síntesis de las cualidades de personas de la misma clase social, lo que implica una particularización, sin embargo la dimensión generalizada del carácter llevará a identificarnos con cada personaje, cuyos problemas cotidianos no le permiten ocuparse de los aspectos *importantes* de la vida.

En la pieza, como género realista, se presenta un marco histórico en el cual viven los personajes, como si fuese un mundo determinante que, sin embargo, no lo será, pues la obra misma ubica claramente el problema en el carácter. El mundo exterior es utilizado por el personaje como pretexto para sostener su idea de una vida limitada, triste y frustrante. Se sitúa todo lo relativo a la infraestructura de una sociedad y lo referente al sistema ideológico queda representado a través de la conducta e ideas de cada uno de los personajes.

En este tipo de obras, los personajes se desarrollan dentro de un mecanismo de causa→efecto, por lo tanto, son sus acciones las que los llevan a determinadas consecuencias, de tal manera que no existe un castigo, salvo asumir y responsabilizarse de las consecuencias que derivan de su decisión. El realismo se interesa por mostrar dos dimensiones: la ética y la moral. Lo que está bien para la vida, en suma contradicción con lo que está bien en el orden social, mediando entre ambos las esperanzas de que, sin que nadie haga nada, de alguna manera las cosas se resolverán algún día, alguna vez. Sin embargo dentro del planteamiento de la obra está implícita la exposición del juego de esperanza como un sistema complejo de evasión de la responsabilidad:

CELIA.- Ha sido muy cruel con él, no quiero que por mí...

PALOMA.- No quieres que por tu culpa pase nada. Quisieras pasar suavemente, haciendo lo que te viene en gana y sin que otros se sintieran heridos. No quieres tener ninguna responsabilidad. ¿A qué viniste entonces?

CELIA.- A reclamar lo mío.

PALOMA.- ¿Y pensabas que ibas a recobrarlo así,

<sup>52</sup> Claudia Alatorre, *Análisis del drama*, México, Grupo Editorial, Escenología, México, p. 52.

sencillamente, sin haberlo defendido nunca antes? ¿Por qué tardaste tanto en venir?

En *Los frutos caídos*, la autora compara el carácter de cuatro mujeres, lo que hace complejo y enriquecedor el panorama del pensamiento femenino y sus consecuencias. La autora responsabiliza a sus personajes de su libre albedrío y nos muestra una amplia visión acerca del tema de este trabajo: el fracaso en las relaciones amorosas.

La obra realista nos ofrece una multivariada exposición de puntos de vista a fin de que exista la comparación. En el caso de esta obra, la autora nos ofrece a cuatro mujeres, en diversas circunstancias y con diversas problemáticas. Cada una de ellas nos muestra lo horroroso de su realidad. Las consecuencias de sus actos y los padecimientos que *deben* asumir.

Celia, personaje principal de esta obra, llega de un viaje de la ciudad de México, a un lugar en la provincia. Es una mujer de veintisiete años de edad, acabada, con dos matrimonios en su haber, y con dos hijos, cada uno de cada marido. Trabajadora y responsable, se encuentra en una situación poco convencional: su actual esposo (el segundo) quien es profesor universitario, no sustenta económicamente a la familia, sino que es ella quien tiene que hacerlo.

La intención aparente de Celia con ese viaje es vender una propiedad que su padre le heredó y en la cual viven algunos familiares: su tía Paloma (hermana del abuelo de Celia), Magdalena (esposa de Fernando), Fernando (tío de Celia) y Dora (hija adoptiva de Magdalena y Fernando). Esta familia tiene por lo menos diez años de vivir ahí, de convivir y conversar a partir de ofensas e insultos agresivos que constituyen su peculiar orden. Celia viene a romper con este orden y a desnudar la personalidad de todos, incluida la de ella misma.

La decisión de Celia de vender esa propiedad, la llevará a tener serios enfrentamientos con su tío Fernando quien se encargará de mostrar a la Celia interna. Posteriormente aparecerá Francisco Marín, compañero laboral de Celia, su pretendiente amoroso. Este hombre es la circunstancia que estimulará a Celia a decidir y nos deja entrever lo que ella cree acerca de los hombres. Finalmente, Celia defiende su idea nefasta de lo que son los hombres, imposibilitándose a vivir alguna experiencia nueva; no vende la propiedad y repentinamente regresa a la ciudad de México, a continuar con lo que ha sido su vida.

La autora ofrece un fragmento de la realidad en esta obra, no pretende crear juicios, sino sólo mostrarnos a través de cuatro mujeres el pensamiento de éstas y su responsabilidad ante sus decisiones. La tía Paloma, mujer de 70 años quien nunca se casó; Magdalena, mujer de provincia casada con un alco-

hólico; Celia citadina casada en dos ocasiones con varones que no la sustentan económicamente; y Dorita, joven ansiosa por casarse con quien sea.

En esta obra, los personajes femeninos parten de la idea moral de *creer* en el matrimonio como única posibilidad de relacionarse en pareja; sin embargo, la transgresión ética se evidencia cuando esta idea les provoca inquietud o sufrimiento y una terrible culpa.

Celia nos ofrece un perfil definido de una mujer citadina, dinámica, trabajadora, maternal. El ejemplo de comportamiento de sus padres, causa tal impresión en Celia, que a partir de ahí, se puede establecer la manera conductual de ella:

CELIA.- No tiene importancia. Mi padre me lo recomendó expresamente: "No olvides a tu tía Paloma; si la olvidas es como si me volvieras la espalda a mí mismo".

Esta frase brinda una amplia perspectiva a fin de conocer a Celia. Como mujer sustentadora, observancia que tuvo del comportamiento de su padre, tiene una visión ortodoxa en la que el varón es quien tiene que encargarse de sustentar, y la madre de criar y educar a los hijos. Papeles perfectamente definidos en un modelo *idea*/ para aquella época. Sin embargo, el carácter de la madre también conformará la personalidad de Celia:

PALOMA.- [Dirigiéndose a Fernando]. No siento simpatías por la madre de Celia, pero debo admitir que es superior a nosotros en un punto: no es capaz de hacer una maldad. Cuando vivías en su casa, te embriagabas diariamente, hasta que un día le contaste una historia sobre una supuesta infidelidad de tu hermano, y luego le confesaste que lo habías dicho para incitarla a tener relaciones contigo.

CELIA.- Mi padre no hubiera soportado una cosa así.

PALOMA.- [Dirigiéndose a Celia]. Tu padre supo muy bien quién decía la verdad y optó por mandar a Fernando aquí.

Este diálogo nos ofrece un amplio perfil de las ideas que dan sentido al ser de Celia. La figura de una mujer casada, asumiendo su rol de estar en el hogar a fin de atender la crianza de los hijos y que padece los abusivos cortejos y groserías del cuñado, pero que es capaz de decidir comentarlo con su esposo y de que éste le crea, sacando de su vida lo que perjudica a su esposa. Estos

son los ejemplos de familia que conforman la visión del mundo sobre la que se sostiene el carácter de Celia. Por un lado, el padre, sustentador y que le deja una carga moral a su hija para que resuelva la manutención de su tía Paloma; y por el otro, su madre, una mujer decente y decidida.

Ahora bien, en una sociedad que establece que el matrimonio es lo que convierte a las mujeres en seres plenos y respetables, quien no consume dicho requisito, necesariamente es una persona digna de lástima; es en este contexto en que Celia se desenvuelve:

DORA.- ¿Celia? ¿Es usted la señora Celia? ¿La que se escribe con Palomita?

CELIA.- (Sonriendo). ¿Así le dices tú a mi tía Paloma?

DORA.- Pues sí. Como no se casó...

CELIA.- ¡Pobre tía Paloma!

Tal vez es a partir de esa vivencia con sus padres que Celia tiende a resolver las situaciones problemáticas y a través de sus comentarios, nos ofrece su personal concepción acerca de los varones. La cual es absolutamente idealista, pues ella cree que todos los hombres son mantenidos:

CELIA.- ¿Trabaja en algo?

MAGDALENA.- Claro. Si no, no tendríamos de qué vivir, trabaja en el banco.

En realidad Celia detesta mantener a sus hombres y establece que todos son iguales. ¿Por qué se enamora de este tipo de hombres? Seguramente por lo que ella misma reconoce en una conversación con su tía Paloma:

PALOMA.- ¿Trabajas tanto? (Celia afirma). Pero todo tiene su recompensa.

CELIA.- (Pausa. Sin sonreír). Sí.

PALOMA.- ¿Por qué te divorciaste la primera vez?

CELIA.- Quién sabe. Ahora, ni yo misma me lo explico bien. Era un hombre muy guapo... Quién sabe...

En efecto, esta mujer piensa que se debe pagar por tener un hombre así: uno que piensa que por su galanura merece que lo mantengan, postura para él sumamente cómoda y conveniente. Además, cabe la posibilidad de que Celia

hubiese cometido la primera equivocación al casarse con un hombre que no cumple con las expectativas convencionales de sustentar a la familia; sin embargo, cometer el mismo error dos veces es muy difícil de admitir e incluso de que la sociedad lo perdone, lo que evidentemente causará estragos y una enorme carga moral en ella:

PALOMA.- ¿Y tu marido?

CELIA.- Bien, es un hombre muy bueno.

MAGDALENA.- Me alegro que esta vez te haya salido bien.

CELIA.- (Con una sonrisita). Sí, muy bien.

PALOMA.- El otro tuvo la culpa de todo; esta vez no había motivo para equivocarse.

CELIA.- No lo había.

MAGDALENA.- Una segunda equivocación sería imperdonable.

En este sentido, cabe la posibilidad de que Celia, con un hijo de su primer marido y divorciándose muy joven, se asuma en la condición de tener que compensar al hombre soltero que se acerque a ella, por el favor de aceptarla en su condición, que la sociedad castiga severamente y que Fernando insidiosamente le recuerda:

FERNANDO.- No tiene importancia en ese caso. La posición de la mujer sola es dudosa. Los hombres que la conocen no saben qué clase de mujer es hasta que la tratan a fondo, la ponen a prueba.

Por lo tanto, Celia al enamorarse, no puede desprenderse de ese hijo, es parte de ella; tiene que relacionarse con alguien que sienta cariño por él; ella no está sola y seguramente por eso tiende a relacionarse con hombres a los cuales mantener, debido a que cualquier persona que mantiene económicamente a otra de esa manera, aporta a quien lo hace una especie de superioridad moral, pues ella asume que su segundo marido no tiene por qué mantener pues no es de él. De tal manera que al casarse por segunda ocasión y para obtener su familia ideal, tendrá un segundo hijo. Es esa gigantesca carga moral de tener un hijo sin padre, de estar sola, divorciada y abandonada lo que guía su decisión tener que compensar al hombre de alguna manera, para que conviva con su hijo, para que lo eduque y le garantice una estabilidad emocional y un orden familiar; es entonces, cuando Celia paga el favor, asumiendo la carga



de la manutención. Sin embargo, en el caso de Francisco Marín, él sí está dispuesto a responsabilizarse de los dos hijos de Celia sin reproche alguno.

FERNANDO.- Pensando en ti, también he imaginado que tendrías otro problema. El de tu hijo mayor. Es difícil que se entienda con tu segundo esposo; mientras más tiempo pase, más difícil será.

CELIA.- Él sabe tratar a los niños. Mi hijo lo adora.

MAGDALENA.- Se puede querer a un niño como un hijo, aunque no lo sea.

FERNANDO.- No lo creo así.

CELIA.- Por lo menos, puede tratársele con cariño.

Desde este momento, se puede establecer que el deseo de Celia de sustentar no sólo económicamente a sus hombres, sino también con la real consigna de que la mujer está educada para sobreproteger, cuidar, resolver y demostrar ante la sociedad su fortaleza y capacidad de dirigir de soportarlo y perdonarlo todo. Sólo que para que una mujer demuestre esto, es imprescindible un *cómplice*, es decir, necesita tener una persona en la cual recaiga esta situación: un varón. Pero si se tratase de un hombre que cumpliera con su obligación ortodoxa de sustentar, no podrían mostrarse estas cualidades de Celia. La demostración de la condición de la mujer es su propia abnegación y sufrimiento, con las cuales obtiene de la sociedad un premio: la aceptación y realización social de la mujer. Este es el modelo de la madre perfecta, la esposa perfecta, la hija perfecta, que dota a Celia de la imagen de ser una gran mujer ante la sociedad, aun cuando es evidente que este cambio de papeles, la sumerja en una frustración espantosa.

El centro temático de la pieza lo constituye progresivamente una rigidez, la inmovilidad de una clase que se ha rezagado y que está condenada a la extinción. Es el cambio social el que exige para la mujer una igualdad de oportunidades con respecto al hombre, pero el efecto que ésta —que parece una buena intención—, produce al plantear un cambio *ideal* no basado en la real condición humana, es el de un nuevo desequilibrio, pues la balanza del orden familiar hace que todo el peso de la responsabilidad de manutención recaiga en la mujer. Sin embargo, para las características de los personajes de la pieza todo cambio constituye la imposibilidad ante sus prejuicios morales, sociales o la costumbre de vivir en esas condiciones.

Para este momento, Celia ha llevado a cabo actos que aun cuando han



FILOSOFIA  
Y LETRAS



FILOSOFIA  
Y LETRAS

satisfecho la moral, a ella le han provocado hartazgo y desilusión acerca de su vida. Ha cometido errores —y es en este punto donde ubicamos el mecanismo que el realismo llama causa→efecto—, pero por lo menos los ha cometido, no sólo se ha quedado en el ideal:

CELIA.- Así pasa. En una época hay emoción en todo lo que se hace, dice uno que está buscando su camino y desea encontrarlo, y lo encuentra y descubre que ya lo único necesario es marchar, marchar, marchar, romperse de vez en cuando, componerse con mucho esfuerzo, y luego marchar de nuevo, viendo que todo es árido, todo repetido, todo igual.

Su tía Paloma nos da la postura de una mujer, que a diferencia de ella, no se atrevió a hacer, pero que también sufre desolación y amargura. Su comportamiento fue opuesto al de Celia y, sin embargo, lo padece:

PALOMA.- Es verdad, pero no es lo peor. Lo peor viene cuando las personas más cercanas empiezan a irse y a morirse, cuando una cree que no quiere a sus padres y ellos se mueren, y cree que no quiere a sus hermanos y se mueren... y tampoco se quiere una así misma, y no se muere.

Sin embargo, en la realidad, esa segunda decisión de Celia la hace reconocer plenamente que el ideal, el amor que ha conocido hasta ese momento, es algo que no coincide con su deseo, y ha de reconocer la responsabilidad que conlleva el acto de amar y la carga en la cual se puede convertir:

CELIA.- Trabajando igual que ahora. Sólo que entonces tenía más horas de descanso, con un solo hijo y sin obligaciones especiales para con nadie.

FERNANDO.- Pero ahora, a pesar de las obligaciones y de los dos hijos, eres feliz.

Esto es lo que idealmente se cree acerca del matrimonio. Y más cuando un hombre se casa con una mujer divorciada con un hijo. Eso es lo que piensan en la provincia, por ejemplo Magdalena quien constantemente se compara con Celia no teniendo capacidad para reconocer que no existe mucha diferen-

cia entre ella misma, mujer provinciana y Celia, mujer ciudadina, la moral funciona de la misma manera:

MAGDALENA.- Siempre te creí capaz de todo. Eres más fuerte que nosotros, puedes hacer lo que quieras con tu vida. Nosotros somos como las naranjas que tira el viento, nos quedamos al pie del árbol.

En otra escena añade:

MAGDALENA.- Las que son como tú..

CELIA.- Somos iguales a las que son como tú. Sólo que hay árboles que sueltan el fruto a la primera sacudida, y otros que necesitan dos.

De la misma manera que Celia ha cometido fallas, Magdalena, en su condición de mujer provinciana, cree que está marcada para sufrir, para cometer errores. No se asume como mujer reflexiva, sino condicionada por la moral y con autocompasión. Es incapaz de reconocerse como una ser valioso y con poder de decisión, por lo tanto tiene que aguantar a un esposo intransigente:

CELIA.- Quisiera que me dijeras cómo has hecho para vivir al lado de Fernando todos estos años. ¿Por qué no lo dejaste desde el principio?

MAGDALENA.- Porque me dio vergüenza; cuando una mujer deja a su marido en los primeros tiempos de su matrimonio, la gente siempre dice que tiene la culpa ella.

CELIA.- Es cierto. ¿Y después? ¿Cuándo ya todo el mundo sabía a qué atenerse con respecto a Fernando?

MAGDALENA.- Después no pude, porque pensé que si lo dejaba no me quedaría nada. Bueno o malo, lo que tenía era lo mío, lo que yo había escogido. Hay momentos en que se da una cuenta de que la vida que lleva es "su" vida. La que una escogió y que no puede negarse porque es como decir: Magdalena, tú ya no vives.

A fin de no transgredir la moral, este personaje cumple con el ideal de mujer casada, aunque sea con un hombre abusivo y golpeador y no reconoce

que es víctima de autocomplacencia y de no soportar que hubiera sido una mujer no casada, es entonces cuando está en la posibilidad de elegir ser casada aunque con un hombre irresponsable o estar sola. La carga moral hubiese sido insostenible, de ahí que incluso adopte una hija ante la incapacidad de procrear. No se imagina sola. También ella tiene un concepto único de que todos los hombres son iguales, tal como es Celia:

MAGDALENA.- Además, ¿de qué me hubiera servido separarme de Fernando si quedaba la posibilidad de casarme con otro igual a él? No sé para qué te digo todo esto.

CELIA.- Me hacía falta oírlo.

MAGDALENA.- ¿Cuándo te vas?

CELIA.- No quiero hablar de eso.

MAGDALENA.- Es curioso, es extraño saber que nosotros no nos iremos nunca. (Se frota la cara). Todavía me duele. (De pronto). ¡Yo no quería nada de esto! Nunca quise que me pegara nadie. Siempre tuve miedo a los golpes. Siempre tuve miedo a los hombres que se embriagan, a los gritos, a las discusiones. Siempre tuve miedo a todo. ¿Por qué tengo que soportarlo ahora?

CELIA.- (Acercándose, las dos de pie). Magdalena.

MAGDALENA.- Tiene que ser, porque tampoco quise estar sola, ni morir abandonada, ni ser una vieja endurecida, como tía Paloma. Ya sé que soy la que no llora, la que no se ofende, la que no pide nada, pero quisiera imaginarme, si hubiera podido evitarse todo esto, ¿cómo habría sido mi vida?

Esta toma de conciencia es la que caracteriza a la obra realista. El mundo en el cual están inmersos los personajes les ofrece una serie de posibilidades, aun cuando éstos establezcan que no las hay como en el caso de Magdalena y Celia. Para ambas todos los hombres son iguales. No existe un análisis introspectivo que les establezca que son ellas quienes tienen que cambiar la idea que tienen de ellas mismas con respecto a los varones. Reconociendo qué papel desarrollan dentro de la pareja y reconociendo también que no son perfectas.

Como característica del realismo aquí se hace evidente que el personaje asuma su responsabilidad ante sus decisiones. Es el mecanismo causa→efecto lo que en todo momento nos ofrece en su obra Luisa Josefina Hernández. En

el caso de que los personajes intenten evadir su responsabilidad, siempre habrá alguien que los regrese:

PALOMA.- No quieres que por tu causa pase nada. Quisieras pasar suavemente, haciendo lo que te viene en gana y sin que los otros se sintieran heridos. No quieres tener ninguna responsabilidad. ¿A qué viniste entonces?

En Celia y Magdalena se observan a mujeres diferentes socialmente hablando, una de la ciudad y otra de la provincia pero que sufren por tener una idea absoluta y cerrada de los hombres y de ellas mismas. La tía Paloma es la consecuencia viviente de no haber tenido pareja:

PALOMA.- Siempre como sola. Mientras como, pienso de qué manera ha sido posible mi vida... Si no tengo hijos, ni hermanas, ni hermanos y no me acuerdo de mis padres. Así no se puede envejecer. Todo es tan lento...

Ella también establece que su concepción está correcta, pero que no había por qué arriesgarse, y también tiene un pensamiento en el que cree que todos los hombres son malos, de que la única manera de convivir con un varón se establece por medio del sufrimiento:

PALOMA.- De la fuerza que no he utilizado. De las lágrimas que debí llorar por el hombre a quien yo quisiera, de las palabras que pude decir y que no encontrara quien las escuchara.

Y, finalmente, la cuarta mujer de esta obra: Dora. Joven de dieciocho años que la dramaturga nos presenta como potencialmente propensa a encajar en cualquiera de los tres modelos de mujeres que tiene enfrente. En cierto sentido se parece a Celia, porque ha estudiado y está a punto de recibirse, está siendo preparada en la vida para sustentar, primero a sus padres adoptivos Fernando y Magdalena debido a la carga moral que pesa sobre ella pues ellos han sacrificado y aportado dinero sin ser su hija consanguínea y la moral establece que se debe agradecer en alguna forma:

FERNANDO.- ¿De manera que es lo que piensas hacer con tu dinero?

DORA.- (Rápida). Dice Palomita que debo darle algo a doña Magdalena, para la casa.

FERNANDO.- Ah.

DORA.- Pero... ¿y si me caso?

FERNANDO.- Tendrá que prescindir doña Magdalena, porque entonces lo recibirá tu marido.

DORA.- (Riendo). ¡Cómo es usted, Don Fernando!

FERNANDO.- (Irónico). Muy bromista, ¿verdad? [...].

Fernando, el personaje más complejo de la obra que en algún momento se le odia por ser golpeador, borracho, mentiroso, chantajista; en otro sentido es muy lúcido con sus expresiones. A pesar de ser muy directo con lo que dice, es el encargado de crear conciencia en esas atormentadas mujeres que viven esperando cumplir su ideal. Sin embargo, será Celia quien ubique a esta niña de modo que se expresa así:

DORA.- (Estallando). ¿Es que siempre hay que ayudar a alguien? (Celia se ríe). Yo creía que cuando terminara mi carrera empezaría a vivir para mí sola, y que mi trabajo sería para mí sola.

Para continuar con las características de la obra realista, a Celia se le presenta una posibilidad de cambiar su concepción acerca de los varones, y aparece un hombre llamado Francisco Marín, sin embargo, Celia huye del riesgo emocional que representa su relación con este hombre. A través de su conversación con él se sabe que es infeliz, pero que no es correcto enamorarse y que este hombre terminará siendo como los demás: un hombre mantenido:

CELIA.- (Estallando). A mí nunca me han dado nada, ya tengo costumbre.

FRANCISCO.- No quiere recibir nada.

CELIA.- Quise en un tiempo.

FRANCISCO.- Cree, y tiene razón, que todo lo que tiene ha tenido que comprarlo, y que pagarlo interminablemente. Pagarlo con sus esfuerzos diarios, con su paciencia, con su buena voluntad.

CELIA.- ¿Qué idea se ha formado usted de las relaciones humanas? ¿Todavía cree que en este mundo hay algo gratuito?

En este momento Celia descubre que está actuando automáticamente pues está enamorada nuevamente. En el fondo, desea casarse de nuevo, sin embargo, el acto inútil sería cometer el mismo error, por eso, ella toma conciencia de las consecuencias que le puede acarrear y sufrir una vez consumado el error:

CELIA.- No puedo cambiar de marido todos los días. No puede ser que cada uno de mis hijos tenga un padre diferente.

Pero Francisco con el ímpetu que caracteriza a la juventud, soltero, sin compromisos, no desiste de llevar a cabo su deseo y le propone matrimonio a Celia, pero ella con la experiencia de dos matrimonios se resistirá:

CELIA.- ¿Así que me sugiere usted que me divorcie de nuevo? (Francisco asiente). Que tenga con mi marido una serie de entrevistas preliminares, alevosas de mi parte, porque él no lo espera, hasta llevarlo al punto. Y que luego sostenga una lucha encamizada por la tutela de mi hijo, y que tenga que fingir, llorar y patear, hasta conseguirla por medio de la compasión, porque no hay hombre que serenamente consienta en ser reemplazado por otro ante su hijo. Y todo ¿para qué? Para caer nada menos que en un matrimonio con los mismos defectos de los demás. Ha olvidado usted que uno de mis peores defectos es el afán de comodidad y el miedo a repetir actos inútiles.

Lo que Celia demuestra es una gran culpa por enamorarse. La imposibilidad que establecen sus hijos y sus matrimonios en Celia para enamorarse y rehacer su vida, pesan demasiado. Y efectivamente es una postura más cómoda estar en determinada situación aunque resulte dolorosa, que cambiarla. Enfrentar lo nuevo, intentar el cambio es difícil y Celia no está dispuesta a vivir otra vez la experiencia. Ella sabe que es mejor vivir en el ideal, no quiere poner los pies en la tierra y reconocer que no existe pareja perfecta ni amor perfecto. Que la vida en pareja implica concesionar y estar dispuestas ambas partes a efectuarlo. Celia prefiere no cambiar su idea y encerrarse en su pensamiento.

En *Los frutos caídos*, considero que la transgresión ética se hace evidente en el desorden emocional que provoca el cambio de roles dentro de la pareja. Desde tiempos inmemoriales se ha establecido al varón como provee-

dor material y a la mujer como responsable del hogar, las labores domésticas y los hijos. Un varón jamás parirá un hijo, eso delimita específicamente su función dentro de la pareja. Sin embargo, la mujer se ha esforzado por establecer una igualdad con respecto al hombre, sin reconocer sus limitaciones naturales. Es cierto que esta obra se escribió en los cincuenta y los roles hombre-mujer estaban muy bien definidos, de tal manera que es comprensible que Celia se sienta tan perturbada por vivir una situación así. En tiempos actuales, es común que tanto hombres como mujeres trabajen y compartan las responsabilidades, lo cual no implica solución a nivel interior. Luisa Josefina nos exhibe los íntimos pensamientos de una mujer cuando se cambian por completo esos papeles. Cuando la mujer asume el papel de varón como sustentadora y el hombre se domestica a las órdenes de ella.

Por tal motivo, ella se regresa a su vida, rechaza perder el ideal de amor por Francisco Marín, y regresa a la ciudad a seguir viviendo...

En resumen, el fracaso de las relaciones amorosas de estas cuatro mujeres se debe en virtud de los factores sociales que influyen de manera tajante en ellas. La educación tradicional que a su vez recibieron de sus padres y que seguramente les imprimió una condición inferior que les permitiera soportar todo.

En términos generales, las mujeres tienden a idealizar. A cegarse ante lo evidente y a no resolver el suceso llamado soledad. Si bien es cierto que no se pueden establecer fórmulas para el comportamiento humano, sí es posible reconocer las necesidades personales. Es necesario que dejen de ser tan viscerales y se centran en lo que implica el hermoso acto de amar. Quizás si dejen de ser tan egoístas y se preocuparan por principio de ellas mismas, se sentirían más satisfechas al reconocer lo que no quieren experimentar. Y reconocer que no están predestinadas a sufrir aunque sí a errar, pero también a enmendar y no cerrarse ante la imposibilidad de no sobrevivir sin un hombre a su lado.

Curiosamente aun cuando esta obra fue escrita hace cincuenta años, el fracaso en las relaciones amorosas de las mujeres no dista mucho de la descripción de Luisa Josefina. Es necesario distinguir el ideal de lo real, y, por supuesto, tener la disposición adecuada.



# Capítulo 4

*La señora en su balcón,*  
una obra idealista de  
Elena Garro

La mujer, inmersa en un mundo dominado por varones, sometida, sumisa, dependiente, incomprendida, destinada, humillada, poseída, explotada, sufrida, coartada, sensible y sin expectativas halagüeñas es la imagen femenina garricana.

En este capítulo se comentará acerca de una de las obras que sustentan este trabajo teórico: *La señora en su balcón* de Elena Garro, partiendo del hecho de que en el idealismo la realidad se distorsiona a través de una anécdota embellecida. En este caso, las circunstancias someterán al personaje, lo que lo imposibilita para cambiar su situación. Está determinado y manipulado por ellas. Así, las mujeres en estas obras son seres indefensos predeterminados por los acontecimientos.

Garro establece, dadas sus vivencias personales, que el mundo es dominado por varones hostiles, abusivos, obcecados e incomprensibles; y a las mujeres como objetos a merced de éstos. Aún así, nos presenta casos particulares, porque si bien existen casos como los que ella plantea, éstos no ocurren por igual a *todos*. Es decir, ella establece que todos los varones son malos, y que las mujeres son víctimas de éstos; en la realidad no es así.

Clara, personaje principal de esta obra, es una mujer que la autora nos la mostrará a través de diversas etapas de su vida: Clarita, cuando es una niña de 8 años; Clara de 20 años, mujer joven a punto de casarse; Clara de 40 años, mujer madura y casada; y, finalmente, Clara de 50 años, quien funge como narradora de los aspectos que la llevan a justificar su suicidio.

Clarita, quien cuenta con ocho años de edad, nos explicará que tuvo una confrontación con el profesor García, varón cuya profesión implica enseñar, por lo que intentará explicarle a la pequeña que el mundo no es como ella lo concibe a los ocho años de edad, que el mundo no es plano sino redondo. Sin embargo, Clarita se resiste desde entonces a adecuar *su* concepción de la realidad con la realidad misma. Se afana en creer lo que ha creído hasta ese momento. Defiende una idea errónea por encima de la verdad mostrada por su profesor, la cual le parece, además de incomprensible, ingrata, inhóspita, inaceptable, carente de belleza y de gracia: imposible. No concibe que sea ella quien tenga que modificar su idea de una realidad equivocada, pero sí espera que sea la realidad quien se adapte a ella.

Pero, si bien a esta edad es común negarse a creer en algo que no se ha visto, lo que no es admisible por el sentido común, es que a los cincuenta años se mantenga con esa forma de pensar, que a esa edad resulta absurda, porque entonces se convierte en necedad, y en términos generales, la gente que vive pensando de esa manera, no es feliz, debido a que no hay nada ni nadie que

pueda adaptarse su visión particular, única. Esta forma de pensar origina necesariamente frustración.

El comportamiento de Clarita es completamente pueril, aunque acorde con su edad. Su mente está inquieta por saciar su curiosidad, sus dudas; sin embargo se resiste a creer en lo que su profesor le dice. Por eso sólo cuestiona, y lo hace con el afán de confrontar, no de aprender:

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

CLARITA.- (*Muy atenta, sentada en su silla*). No sé profesor García...

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

CLARITA.- [...] No le creo. Estaríamos como las pepitas, encerrados, sin cielo, sin nubes y sin sol.

Un razonamiento muy válido pero sin sustento alguno. Es cierto que la realidad no siempre nos es grata o no siempre cumple con nuestras expectativas o con lo que perciben nuestros ojos. Comprender que el mundo es redondo no es sencillo; efectivamente Clarita y cualquier ser humano que está parado en él y vive en él, camina en un mundo plano aun cuando la humanidad entera ha sido testigo por fotografías o videos que es redondo, pero ella se niega a aceptarlo. De acuerdo con la concepción del mundo, en la postura del idealismo, la realidad siempre es hermosa o terrorífica, diseñada para complacer nuestras fantasías, además de que elude la conciencia de la realidad. La postura dentro de esta concepción puede ser cómoda, con un pensamiento arraigado que no se quiere cambiar. La actitud de Clara frente a la realidad es autocompasiva e irresponsable.

La tipología de Clarita es característica del idealismo. Garro nos muestra que es víctima del profesor García quien constantemente intenta cambiarle su concepción del mundo. Pero nos muestra a una niña que se niega a cambiarla y que por lo tanto se evade con preguntas sin trascendencia:

PROFESOR GARCÍA.- Los antiguos pensaron que el mundo era plano y que terminaba en las columnas de Hércules...

Por ejemplo, Clarita cuando evade la enseñanza de su profesor:

CLARITA.- ¡Hércules! H-É-R-C-U-L-E-S. (Cuenta las letras con los dedos). ¡Ocho letras! L-E-T-R-A-S. ¡Cinco letras! ¡Profesor! ¿Por qué para decir una letra se necesitan cinco letras?

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

Clarita concibe su realidad de modo fantástico, y hasta agradable:

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

Pero su profesor se encargará de dirimirla de esa equivocada concepción:

PROFESOR GARCÍA.- ¡No entendiste!

Dije que el mundo (*Dibuja en el pizarrón un círculo.*) es redondo. Los antiguos pensaron que era plano, que terminaba en las columnas de Hércules y no se atrevieron a cruzar este límite. Más allá se encontraba el temible mar de los Sargazos...

CLARITA.- ¿Quiénes son los Sargazos?

PROFESOR GARCÍA.- Sargazos es el nombre que se daba a un mar peligroso y oscuro, poblado de algas y de líquenes gigantes; así pues, ningún barco antiguo se aventuró en sus aguas, por temor a su monstruosas plantas...

El profesor García funge como estructurador de la realidad de la niña. Clarita no lo permitirá; ella ya tiene su idea inamovible de lo que el mundo debe ser:

CLARITA.- ¡Profesor García! Yo quiero navegar en ese mar. Iré en un barco con una sirena que cante. ¡Buuuu! ¡Buuuu!

La irritación del profesor es obvia y la vuelca sobre la niña:

PROFESOR GARCÍA.- ¡Niña, entiéndeme! ¡Esto que te digo, no existe! ¡Es más, no existió nunca!

CLARITA.- Y si no existió nunca ¿por qué ningún barco se atrevió a ir por sus aguas?

PROFESOR GARCÍA.- Porque ésa era la versión del mundo antiguo.

CLARITA.- ¿Y en dónde está el mundo antiguo?

Con estos ejemplos es posible establecer que la niña está *determinada* a un mundo cuyo mando corresponde exclusivamente al varón. Nos muestra que son los factores externos los que la van a condicionar a lo largo de la obra y el personaje será incompetente para resolver tales situaciones.

Esta circunstancia es una constante en el teatro de la autora, por ejemplo, esto mismo ocurre en otra protagonista, Titina, de *Andarse por las ramas*. En este caso, Titina es una mujer que vive una irrealidad total: casada con don Fernando de las Siete y Cinco, tiene un hijo, llamado Polito, con el cual se entiende muy bien pues es un niño educado como si de una niña se tratara. El comportamiento de Titina es de niña, por eso puede relacionarse con el niño, no con el adulto. Su imagen del adulto es terrible, como la miraría una niña cándida y encantadora. No se comporta como adulta ni mucho menos como esposa. El hombre-adulto resulta insoportable e injusto para ella:

TITINA.- (Riéndose) ¡Ay, don Fernando, me hace usted reír!  
¡Ríete, Polito! (*Polito mira a su madre y se echa a reír.*)  
Pompónico no sería nunca lunes. ¡Pompónico sería algo con borlas!

POLITO.- ¡Borlas negras!

TITINA.- ¡Con coles moradas!

POLITO.- ¡Y zapatos picudos!

TITINA.- ¡Y una gran nariz azul!

Sin embargo, don Fernando funge como el parámetro entre realidad e irrealidad y les expresará a ambos quién manda, aún cuando Titina intente dominar, ella regresará a su condición inferior, a la que pertenece, aunque con su tono tan característico:

DON FERNANDO.- (Los mira alternativamente. Da la última cucharada de sopa). Coman la sopa. ¿Cuánto tiempo voy a esperar para que sirvan los jitomates asados? (*Titina toca precipitadamente una campanilla de plata. Don Fernando se la arrebató.*) ¡Polo, come tu sopa!

TITINA.- ¡Perdone, don Fernando! ¿Quiere usted que traiga las tijeras para podar la risa? Llevamos ya siete podas, pero retoña...

En esta familia no hay más que padre, porque la madre, al no asumirse como adulta, ni como esposa, no puede ser madre de su hijo, sino compañera y cómplice de él e hija de su marido: la imagen de la dependencia que no puede consumarse porque el marido no es un "hombre" como para que pueda dependerse de él con confianza, ésta es una imagen de hombre-padre monstruoso.

Volviendo con el ejemplo de Clarita, El profesor García se enreda en una conversación para la cual –a pesar de su profesión– no está preparado para enfrentar ni mucho menos tolerar:

PROFESOR GARCÍA.- ¿La versión? ¿Qué versión? ¿Qué quieres decir con "en dónde está la versión"?

CLARITA.- Quiero decir que en dónde la escondieron, que en dónde la tiraron. Porque yo quiero buscarla, para encontrar a los Sargazos y a los líquenes gigantes.

La autora exhibe a un varón cuya obligación es enseñar, educar, dirigir, pero que no comprende el límite de respetar la individualidad de cada ser. Inclusive, dada su incapacidad sensitiva que –según la ideología presentada por la autora–, es característica en los varones, estallará e insultará a la pupila:

PROFESOR GARCÍA.- ¡Ignorante! Son inútiles mis esfuerzos por abrirte la cabeza... A ver, dime, ¿qué es versión?

Consideraría que Clarita lejos de cuestionar a su profesor, expone su forma de pensar y es hábil en cuanto a desquiciarlo con sus respuestas:

CLARITA.- ¿Versión? Pues versión es el mundo antiguo y que lo tiraron a un muladar?

PROFESOR GARCÍA.- ¿Quién dijo que versión es el mundo antiguo y que lo tiraron a un muladar?

CLARITA.- Pues usted, profesor García.

PROFESOR GARCÍA.- ¿Yo? Yo nunca dije semejante disparate. ¡Lo que pasa es que tú tienes la cabeza como una tapia!

Y en sentido estricto, efectivamente él nunca dijo eso. Pero Clara de 50

años quien es la que está remembrando este hecho de su niñez, culpa al profesor diciendo:

Clara de 50 años.- Usted nunca dijo nada, profesor. ¡Pasó sus años prendido a su compás, repitiendo cada vez más mal un pequeño libro de texto!

Es digno de mención que una niña cuestione a su profesor. Si alguien tiene el derecho y el deber de cuestionar ése es el varón, pero este hecho se hace relevante en esta obra. Además, el cuestionamiento que realiza no tiene la finalidad de aprender, sino de disentir para demostrar lo *inaceptable* de la tesis del maestro. No se trata de una discusión de premisas enfrentadas para lograr síntesis conclusivas sino de planteamientos de argumentos definitivos que más que enriquecer la discusión, la imposibilitan.

La niña, mujer, cuestiona, descubre que el profesor no tiene esa sensibilidad ni capacidad para comprenderla, que es frío, distante, indiferente.

Tal como ocurre en Clarita cuando es agredida por el petulante profesor García:

PROFESOR GARCÍA.- [...] ¡Niñaaaaaa! ¡La imaginación es la enfermedad de los débiles!

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

Cuando Clara tiene 20 años de edad, se enfrentará a una situación convencional que ella resolverá de un modo atípico: el matrimonio. Andrés, joven de 23 años de edad, le propone a una mujer en plenitud de la vida que unan sus vidas. Sin embargo ella no está dispuesta a cambiar su idea del amor y, por lo tanto, se niega rotundamente a vivir la experiencia:

CLARA.- No tengo miedo.

ANDRÉS.- Sí, miedo de tí misma, miedo de estar enamorada.

CLARA.- [...] ¿Miedo de qué?

ANDRÉS.- No sé, del muladar que es este mundo.

CLARA.- ¡Del muladar! Siempre lo busqué, y hasta ahora lo encuentro. Tú no lo sabes, Andrés; pero desde niña ando en busca de ese muladar en el que han tirado lo hermoso.

Quizás la propuesta de Andrés no sea la mejor, ya que en términos generales él ofrece una familia, un sueldo, un departamento, unos hijos, en fin, el estereotipo de una familia convencional; para él, una propuesta sensata, equilibrada, capaz de realizarse. Pero para Clara no es suficiente. Clara vive en el ideal, la concepción de amor en ella no se puede entreverar en esta propuesta tan exageradamente común que Andrés le hace, le coartaría su libertad, por lo que lo rechaza y además, años después aplaudirá su decisión:

CLARA.- ¿Por qué me hablas así? ¿Por qué cuando yo te propongo el viaje, tú me propones el puerto, la casa?

ANDRÉS.- [...] Dos gentes que se quieren necesitan una casa, un lugar donde vivir.

CLARA.- [...] El amor, Andrés, no es vivir juntos, es morir siendo una misma persona, es ser el amor de todos. Tú no me amas.

ANDRÉS.- ¡Clara! ¡Clara! ¡Ven amor mío, nadie te querrá como tú pides ser querida! ¡Ven!

Sin embargo, a sus 40 años tendrá que vivir la amarga experiencia de un matrimonio absolutamente monótono con un tipo llamado Julio quien es un témpano de hielo. Un hombre desamorado, desilusionado, desesperanzado y cuadrado. Clara sigue viviendo en un mundo irreal, reconociendo hasta cierto punto lo absurdo de su existencia pero nunca reconociendo su grado de responsabilidad:

CLARA DE 40 AÑOS.- (Mientras trabaja) [...] Yo no sé qué haría si en esta casa no hubiera polvo. [...]

La conversación que Clara sostendrá con Julio es de lo más tenebrosa, pues él será quien la baje de su nube onírica de un modo drástico y desamorado, lo que no coincidirá con la forma de ser de Clara, por lo que lo abandonará, tal como en los casos anteriores:

JULIO.- Otra vez las nueve... otra vez el café con leche y el viaje hasta la oficina...

CLARA.- ¡Es maravilloso, Julio! Las calles cambian de hora en hora. [...]

JULIO.- No digas tonterías. ¿Cómo va a ser maravilloso ir a



una oficina llena de estúpidos, por unas calles también estúpidas e iguales? [...]

CLARA.- No hables así, me afliges mucho. Me parece que soy yo la que te ha condenado a la repetición, al infierno. ¿Por qué no tratas de variar tu vida? ¿Recuerdas que pensábamos viajar hasta el fin de los siglos? Pues yo, viajo. [...]

JULIO.- Ya vas a empezar con tus locuras.

CLARA.- No son locuras. Yo sí me voy por la pata de una silla, y llego al bosque, y camino por entre los árboles [...].

JULIO.- Tu manera de viajar no me interesa. En el fondo, lo único que tratas de hacer es evadirte del infierno en que estamos. Tu vida no es sino una perpetua huida. [...]

CLARA.- ¡Julio!

JULIO.- El amor no existe. [...]

CLARA.- ¡Basta! No me queda sino yo misma. Me voy de ti para siempre.

Estos hechos convencen aún más a Clara de 50 años, que está en su balcón, que la vida no es como ella la hubiera querido, que la realidad no se ajusta a sus pretensiones, que todos son culpables de que ella no alcanzara su objetivo, un objetivo imposible. Su egoísmo es tal que no concibe una adaptación con sus congéneres, sino que todos debieron adaptarse a ella y viajar en la memoria, en el tiempo, a Ninive. Todos estuvieron equivocados, ella no. Ella se cansó de perseguir su ideal, y se quedó sola en un balcón, justificando su vida y demostrándonos que fue determinada por los acontecimientos externos que le ocurrieron a lo largo de su vida. Ella es una *víctima* que nunca quiso reconocer que la Luna no es de queso. Y que los varones tienen una concepción diferente que las mujeres, pero que se complementan si es que nos proponemos adaptarnos a esas diferencias:

CLARA DE 50 AÑOS.- ¿Quién abolió a los siglos pasados y por venir? ¿Quién abolió el amor? ¿Quién me ha dejado tan sola, sentada en este balcón?

Pero hubo algo, alguien que me lanzó dentro de mí misma, a mirar para siempre este paisaje de Claras, del cual no podré escapar.

CLARA DE 40 AÑOS.- ¿Y qué vas a hacer ahora? [...] No puedes

escaparte más. [...] siempre buscando algo que te faltaba. [...].  
 CLARA DE 50 AÑOS.- [...] Ahora sé que sólo me falta huir de  
 mí misma para alcanzarla. [...] Eran inútiles las otras fugas.  
 Sólo una era necesaria.

Clara decide suicidarse. Al no encontrar esa "ciudad plateada", ese ideal que buscó siempre, asume que es mejor morir. Los demás debieron acoplarse a ella, el mundo debió haber hecho lo mismo, ante lo contrario, mejor evadirse de una vez por todas. Porque mejor es morir que vivir insatisfecha.

Ante estos sucesos Garro ha de justificar esa realidad tan atroz que caracteriza la vida de las mujeres y que las ensombrece en este mundo hostil y deshumanizado:

Se nos aparece la civilización del hombre como algo que en lugar de llevar a la humanidad a una elevación de sus ideales, lo mecaniza y lo priva de la alegría de vivir, minando su anhelo de belleza y su esperanza de una posible convivencia entre los hombres, quienes en lugar de aprender a comunicarse, van aislando sus respectivas soledades hasta mutilarse así mismos haciéndose contemplativos hasta llegar a una muerte virtual antes que física.<sup>53</sup>

Si comparamos otros personajes femeninos de algunas obras de Elena Garro con Clara, se obtendrá un mejor panorama que nos permita justificar a estas mujeres víctimas de sucesos imprevistos.

Anteriormente se citó a Titina de la obra *Andarse por las ramas*, mujer abnegada con un hijo y casada con un hombre don Fernando de las Siete y Cinco absolutamente ortodoxo. Esta mujer vive en su mundo y este hombre, al igual que los varones de Clara, está para ponerle los pies sobre la tierra y ordenarle que deje de soñar:

TITINA.- ¡Perdone don Fernando! ¿Quiere usted que traiga las tijeras para podar la risa? Llevamos ya siete podas, pero retoña...

No se irrite, don Fernando. En los platos de sopa a veces caen estrellas, hay eclipses, naufragios. Y los niños se quedan mirando... ¿Quiere usted que le cuente cuando la luna cayó

<sup>53</sup> Mara Reyes, "Diorama teatral (*La señora en su balcón*)", en *Excélsior*, México, abril 28, 1963, p. 7.

en mi plato de lentejas?...

DON FERNANDO.- Siempre haces lo mismo. Te me vas, te escapas. No quieres oír la verdad. ¿Me estás oyendo?

Las mujeres viven en otra dimensión. La dimensión lunar. ¿Me oíste? ¡Luuuunaar!

Se escapa; y lo peor de todo es que a ti (a Polito, hijo de ambos), también te enseña a irte por las ramas.

TITINA.- (Desde el árbol). Yo no creo que sea malo irse por las ramas...

Don Fernando.- (A la silla vacía). Irse por las ramas es huir de la verdad.

TITINA.- Las ramas son verdad. [...]

DON FERNANDO.- [...] Aquí se trata de tener los pies honestamente en el suelo.

Titina es una víctima de este hombre limitado sin perspectiva y que no conforma parte de su mundo, de su *realidad*, por lo que, al igual que Clara, se va, huye de este hombre:

DON FERNANDO.- Adiós, Titina engañosa.

TITINA.- (Enjugándose una lágrima). Adiós, don Fernando, cualquier golpe de viento me regresará a su casa.

DON FERNANDO.- Titina, no digas eso. Si vuelves, vuelve por tu propio pie. Quiero verte con los pies en el suelo, no volando como una hoja. [...].

Al huir, Titina conoce a un personaje que sutilmente es igual a su marido: Lagartito. Éste se apoya en sus dotes de convencimiento y no en el racionalismo frío y desenmascarado de don Fernando.

Titina ha sido víctima de don Fernando, quien le "ha otorgado el silencio, la inmovilidad y la [simple] contemplación de un plato de sopa de poros en alusión al vacío".<sup>54</sup> Sin embargo, lejos de corregir la situación, huye, se fuga a un viaje más satisfactorio: la fantasía. En cambio, Don Fernando de las Siete y Cinco intenta inútilmente cambiar la concepción del mundo que tiene su esposa:

DON FERNANDO.- ¡El mundo no tiene pies!

<sup>54</sup> Julio César Flores, *op. cit.*, p. 79.

POLITO.- ¿Entonces, cómo se sostiene?

DON FERNANDO.- El mundo gira en el espacio.

TITINA.- ¡El mundo baila un vals! ¿Ves qué hermoso, Polito?  
El mundo está bailando un vals. (Silva el Danubio Azul).

Estando afuera de su casa, Titina nos muestra su rechazo por lo adulto, definiendo como algo que ahorca, oprime, al referirse a Lagartito y decirle:

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

Recurriendo a otro ejemplo de la autora, en el caso de *Los perros*, Garro nos describe un lugar desolador, triste, opaco, pobre, tal como el carácter de Manuela quien a sus 40 años es una mujer víctima de los abusos del varón, madre de tres hijos, de los cuales dos están muertos y una niña de doce años que vive con ella y que contrasta con toda esa podredumbre. Sin embargo, momentos antes de que concluya la obra "se descubre una situación cíclica, en donde generación tras generación las mujeres, sobre todo las más jóvenes son agredidas ferozmente".<sup>55</sup>

Los personajes femeninos "se encuentran en agonía constante, representan a mujeres frágiles y desprotegidas, su conflicto no surge a partir de los secuestros, sino también el momento durante el cual no pueden evitar su infortunio, pues desde su nacimiento están condenadas a ser menos"<sup>56</sup> y a sufrir:

Manuela.- "La suerte no se hereda si no se nombra" dijo mi mamá, y así estábamos hablando, cuando Antonio Rosales llegó borracho. Y si te digo que no nombres a Jerónimo, es para que escapes a la desventura de ver a tu madre golpeada por un mal nombre, con las greñas ya blancas, batidas en su propia sangre y los dientes rotos, saliéndose de la boca. Muerta en la puerta de tu casa después de siete años de buscarte. Muerta por un hombre al que nunca quise, y al que tú nunca conociste, y al que ojalá que Dios nunca le enseñe el camino de esta casa. Allí nos quedamos tú y yo, solas junto a la muerta... Y luego, solas, hasta acá vinimos porque Rosales se escapó de la justicia....

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>56</sup> *Idem*.

Último diálogo que justifica el robo de su pequeña hija de doce años Úrsula. En vez de escuchar a la niña que a lo largo de la obra implora la atención de su madre al enterarse por su primo Javier de que va a ser robada por un hombre para "hacerla mujer", Garro impide a sus personajes escuchar y menos aún actuar. Es, en esta obra, el cíclico proceso en el que la mujer se encuentra. Garro demuestra que la mujer está determinada a sufrir y no hay esperanza de que se modifique, justificando este repugnante suceso diciendo que cuando no se nombran los hechos, éstos no ocurren, y como en este caso si se nombran, evidentemente tienen que ocurrir. Es el destino implacable quien se ensaña con la mujer y no la mujer Manuela quien está en la posibilidad de cuidar mejor a su hija la que rompiera con ese destino.

En lo que concierne a *El árbol* —otra obra de Garro—, la autora nos presenta a dos mujeres de clases sociales opuestas: Marta de clase alta y Luisa, campesina.

A través de la obra la autora nos muestra a una opresora y a una oprimida. Sin embargo, cabe hacer mención que no existe abusador si no hay a quién abusar. Aquí se da un fenómeno singular: Marta, quien es rica y pudiente intenta oprimir a Luisa y demostrar su superioridad en varias ocasiones mencionándole que no conteste el teléfono porque no sabe, que no sabe abrir las llaves del agua, etc.; aún así, Luisa logra cambiar ese juego de poder y tomar la sartén por el mango, demostrándole a la otra que para manipular o someter, no es necesario ser rico ni vivir en la capital. Luisa logra infringirle tanto miedo a Marta que ésta prefiere mejor evadir la situación e irse a dormir al final de la obra. Ambas mujeres son víctimas de sus prejuicios y de sus condiciones sociales, sin embargo ninguna acepta su responsabilidad ante los acontecimientos.

Garro establece que la mujer indígena, ignorante, humilde es capaz de competir con su mismo género aún cuando existan marcadas diferencias sociales, económicas y culturales, pero que es incapaz de resolver una situación de la cual no hay escapatoria: el varón. Luisa es una mujer que sufre los golpes, las humillaciones, la incompreensión, los sometimientos y los malos tratos de Julián, su esposo. Sin embargo puede hasta matar a una mujer por hablar injurias de ella e infringir tal temor a Marta demostrando así que no tolerará sus insultos ni humillaciones.

En estas cuatro obras es digno de mencionar que la visión que Elena Garro muestra con respecto a la condición de mujer, fue muy limitada.

Al analizar estos personajes se puede concluir que la mujer siempre ten-

drá una condición inferior en un mundo de varones. Garro nos muestra a mujeres absolutamente incomprendidas por su entorno, pero finalmente mujeres que no asumen su responsabilidad; que quizás han luchado —a su manera— a través de los años por defender su *idea* y que no lo han logrado. Que este mundo no es para las mujeres, que están de más, que sobran, que están predestinadas a sufrir por ser mujeres, pero que tampoco se dan la oportunidad de vivir, de experimentar, de conocer, de ampliar sus expectativas en la vida, de reconocer que el mundo no se va a adaptar a ellas, sino que debe existir una actitud sin prejuicios y reconocer que tanto hombres como mujeres están limitados pero que si existe voluntad, se puede lograr una adecuación plena si se quiere seguir existiendo.

El fracaso en las relaciones amorosas es un acto común, cotidiano que en muchas ocasiones es incomprensible e inadmisibile. En el caso de estas mujeres, su negativa a modificar su idea de amor las conduce al fracaso. No reconocer su propia imperfección y necesidades les impide tener una clara y equilibrada idea. Ocurren sucesos que provocan e incluso estigmatizan a las mujeres, sin embargo ellas se rinden ante esto. Establecen su idea como única e irreprochable, incuestionable.

Elena Garro brinda desde una perspectiva limitada y equivocada que la mujer es así. La fantasía se convierte en un recurso recurrente ante la pesadilla que implica vivir. Y el suicidio de Clara como bello acontecimiento ante lo nefasto. Es difícil comprenderlo pero con las justificaciones que expone a lo largo de la trama, se encuentra el lector ante la única posibilidad de mostrarse indulgente con ella.

# Conclusiones

La literatura ofrece una aventura emocional fascinante. A través de ella es posible conocer aspectos en los cuales los seres humanos estamos inmersos pero que en ocasiones es difícil reconocer y más aún expresar.

Dos mujeres, dos dramaturgas que con sus peculiares estilos nos entregan su valiosa obra estética con su única y especial forma de pensar; nos relatan bellamente la fracción de momento histórico del que forman parte y lo comparten con las generaciones subsiguientes.

Ambas escritoras nos ofrecen un ejemplo vigoroso de lo que la mujer pudo lograr en un momento –la década de los cincuenta– en que estaba perfectamente encasillada en su papel de mujer cuya única posibilidad era atender el hogar y la crianza de los hijos. Sin embargo, ambas dramaturgas nos han legado un excelente trabajo que nos permite observar por medio de sus obras, la necesidad de la mujer por escribir lo que vive, siente, desea, rechaza, odia, le disgusta o asume y no ser considerada únicamente como un objeto o mueble decorativo para la casa. Es el reconocimiento como ser humano, como pareja, como madre, como amiga, simplemente como mujer. Es esa voz femenina que empieza a inquietarse por tener la necesidad de ser escuchada.

Así, estas dos dramaturgas utilizan su sensibilidad y construyen personajes femeninos que se convierten en voceros de su pensamiento. Cada una con su estilo propio:

Luisa Josefina Hernández, cuya vasta producción literaria nos exhibe a mujeres apegadas fielmente a la realidad, nos presenta a personajes complejos, en situaciones reales con infinidad de posibilidades y padeciendo por sus decisiones. Su lenguaje es inteligente, específico, profundo. Y nos ofrece una visión equilibrada de los sucesos. No dicta juicios, sólo describe situaciones, fragmentos de la vida, desde una perspectiva profunda con una agudeza y sensibilidad impresionante para vislumbrar el futuro que implacable se avecinaba hacia la mujer como protagonista pero, sobre todo, en un aspecto fundamental: las relaciones amorosas.

Elena Garro nos otorga su obra perfectamente definida. Obras cortas, específicas y muy a su estilo. Colmadas de figuras poéticas, mujeres en constante sufrimiento, atrapadas por las circunstancias y con expectativas poco halagüeñas. Su escritura nos muestra a una mujer inteligente, sensible, frustrada, enojada y desesperanzada, pero brindándonos –como recurso exclusivo de la mujer–, la imaginación como hermosa posibilidad para huir hacia la fantasía a fin de no sufrir, y que, por supuesto, caracteriza su estilo. Ella dignifica y



explota esa capacidad aun cuando se centra en su visión única y cerrada con respecto a las relaciones amorosas. Que magníficamente se distingue en sus personajes femeninos.

*Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández es una obra perfectamente bien escrita. Y que echa por tierra ese mito generalizado de que las *piezas* son de flojera porque "no pasa nada". Creencia absolutamente falsa e injusta para este género dramático. En esta obra la autora nos obsequia una mujer, Celia, compleja, con defectos y virtudes, con errores y aciertos, con ideales y reconocimientos, pero que defiende su idea aun cuando ésta la llene de infelicidad.

Celia simboliza a la generación femenina con una educación ortodoxa en la que la mujer y el hombre tienen responsabilidades específicas y delimitadas. La mujer, encargada de la crianza de los hijos y el hombre sustentador económico. Ella es esa generación que viene empujando a la mujer a no ser considerada únicamente para esa función, sino a *compartir* responsabilidades con el hombre.

Sin embargo, esta autora se adelanta y nos muestra no sólo a la mujer en el aspecto de compartir, sino de asumir toda la responsabilidad de manutención de la familia con un hombre a su lado. Los estragos que esto implica y los riesgos también, porque la autora exhibe a Celia como una mujer capaz, inteligente, que no solamente quiere ser ama de casa, porque su trabajo en la Compañía de Seguros lo desarrolla bien, pero el riesgo está en que al salir de su hogar, se abren una serie de posibilidades hasta de cambiar de pareja si es que ella no está satisfecha, pero al mismo tiempo el profundo dolor que le causa desatender a sus hijos, su hogar y la comodidad que por tal motivo asume su esposo, convirtiéndose en un hombre mantenido por su esposa.

Esto tiene que ver con el hecho de no competir con el hombre, sino de compartir. De esa búsqueda de igualdad que es falsa, porque la mujer jamás será igual al varón. Un varón jamás sentirá lo que es concebir un hijo, sentirlo adentro de sus entrañas, parirlo, amamantarlo, esa experiencia es exclusiva de la mujer. Las limitaciones que conlleva un embarazo, los cambios hormonales y de humor, emocionales, excederse en el peso, la deformación física son situaciones que nunca experimentará un varón, porque su función natural no es esa. Así, es posible comprender que la mujer también está limitada con respecto del varón. La experiencia de unión con el hijo desde el vientre es importantísima pues construye una relación sensible y extraordinariamente cercana entre ambos. De tal manera que por este hecho, la condición de abnegación de la mujer implica una forma de destino aprendido, según la cual la

mujer es víctima del varón, de sus hijos y de la sociedad en general, en este caso es asumida desde que nace, perdiendo su identidad individual para volverse dual por el hijo.

La gran presión que ejerce la moral en Celia es definitiva y contundente. Es cierto que el ser humano nace con la condición natural de amar y ser amado, de complementarse con una pareja, de procrear hijos –en términos generales–, lo cual no son necesidades fisiológicas. Se puede vivir sin una pareja, sin hijos, aunque no sin amor.

Sin embargo esta obra nos presenta a otras mujeres que sufren la dolorosa realidad de tener una idea equivocada hacia las relaciones amorosas con sus hombres. Celia mantiene a su marido y la moral dice que el hombre debe sustentar económicamente. Magdalena es víctima de ofensas verbales y físicas de parte de su marido. La tía Paloma elije no relacionarse con ningún hombre y Dora desea vehementemente casarse.

La sociedad mexicana presiona diciendo que la mejor condición para la mujer es casándose. Si una mujer no se casa a los 25 años de edad, es una "quedada".<sup>57</sup> O bien, es "rara", homosexual o amargada y estos conceptos pesan y mucho. Se convierten en una carga para quien los experimenta, es por eso que es posible establecer que Celia se hubiera vuelto a casar y tuviera otro hijo con el segundo marido. Implicaba en ella esa búsqueda de lo que la moral dice que es ideal: una madre y un padre en matrimonio con sus hijos. Magdalena está en la misma condición, casada con un monstruo, pero casada y hasta con una hija adoptiva, persiguiendo el ideal de familia feliz aunque eso le implique golpes, desaires, críticas y mucho, mucho sufrimiento. Pero después de analizar estos dos casos dolorosos, la autora nos muestra el lado opuesto: la tía Paloma, mujer amargada por decidir no casarse. Se plantea el hecho de que estar casada con la persona equivocada implica sufrimiento y el estar sola también. Quién sabe qué sea lo mejor, lo correcto, siempre y cuando se encuentre el equilibrio y no se sufra, será lo mejor para cada una.

En el caso de estas mujeres lo correcto sería que reconsideraran su idea con respecto a las relaciones amorosas. Hacer una autocrítica de ellas mismas y establecer qué quieren pero no en función de la moral sino en función de su autoestima, valor, necesidades y realidad. Requerirían de enfrentarse a la situación, atreverse a cambiar lo incorrecto y tener la actitud autocrítica que les permita emprender la acción. Asumir sus limitaciones y concesionar con sus

<sup>57</sup> Es pertinente mencionar que esta idea es más bien exclusiva del Distrito Federal, porque en la provincia se aplica a partir de los 15 años, en términos generales.

parejas los defectos y virtudes de ambos a fin de encontrar el justo equilibrio entre el ideal y la realidad.

Esta obra me ha permitido esclarecer de alguna manera mi entendimiento de las relaciones amorosas. Ha nutrido mi pensamiento de una multitud de ideas para reconocer que se parte de una misma a fin de interrelacionarse. Que no hay hombres ni mujeres perfectos que somos seres complejos.

Por otro lado, con respecto a Clara de *La señora en su balcón*, de Elena Garro, la autora describe situaciones ajenas a la voluntad de ésta, pero que conforman su imposibilidad de realizar sus deseos.

Clara es una mujer de 50 años sentada en su balcón, está presa de sus consecuencias. A lo largo de la obra nos recordará y justificará su estancia ahí. Desde que es una niña se recuerda coartada y sometida por su profesor. En otra etapa de su vida a los 23 años, de manera similar, se encontrará con la propuesta de un joven que le ofrece una vida en común con hijos que ella rechazará. A los 40 años Clara es una mujer inmersa en un matrimonio con un hombre que no desea escucharla ni compartir sus pensamientos ni ideas. En todos los casos Clara se niega rotundamente a modificar su idea acerca de la vida.

Clara se obstina en perseguir su ideal, pero es avasallada por las circunstancias. El mundo que la rodea es un mundo varonil, el cual, implacable la somete, la bloquea e impide lograr su objetivo. Un objetivo completamente distorsionado de la realidad. Por lo tanto, justificará su suicidio.

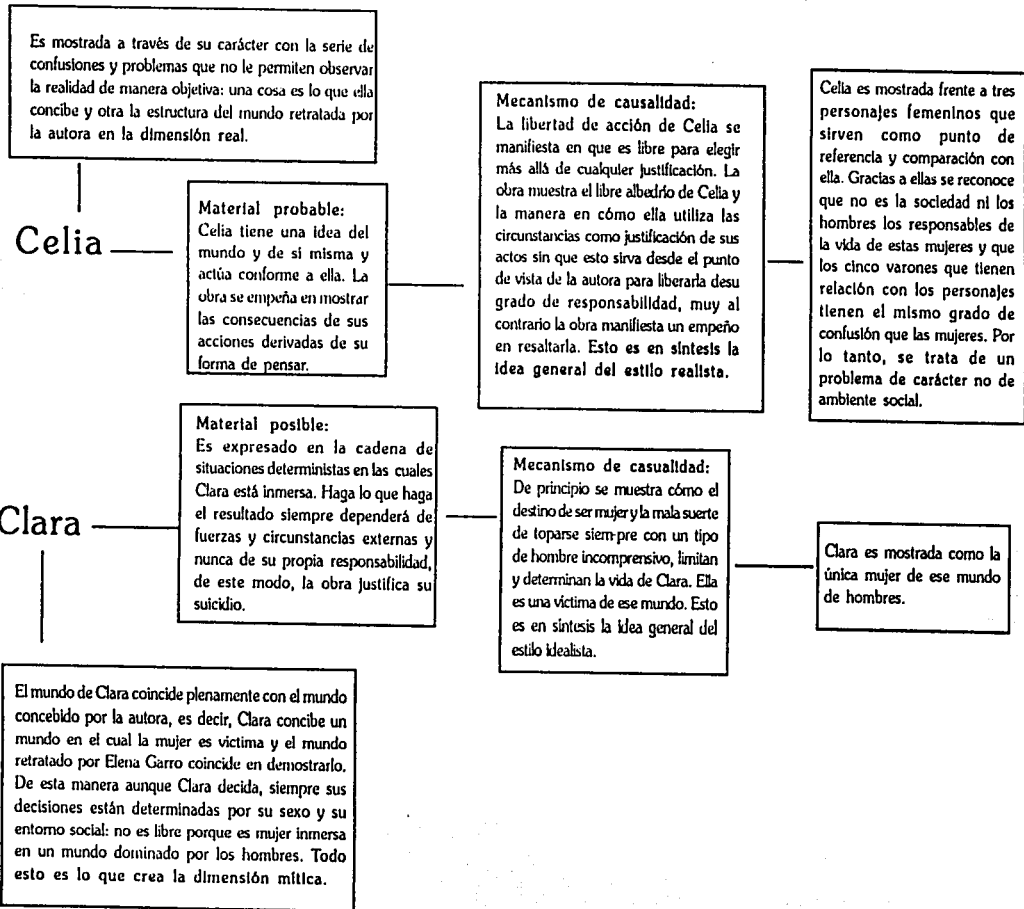
Es imposible para ella vivir en este mundo. Es una incomprendida pero también es egoísta. Es incapaz de *intentar* modificar su idea que es absoluta. Es así o es así. No hay concesiones, no hay negociación lo cual la llevará consecuentemente a la frustración y, por ende, al fracaso.

En este caso, los fracasos en las relaciones amorosas que Clara establece se dan por la obstinación de ésta. El no reconocimiento de sus necesidades objetivas, apegadas a la realidad es lo que la conduce a la justificación de sus actos.

El tema del fracaso en las relaciones amorosas es, en parte, porque en ambos personajes actúan de manera idealista, responsabilizando a los demás de su relación.

En el caso de *Los frutos caídos*, esto se hace evidente con mayor complejidad: la autora muestra lo que el personaje piensa, lo que desea y lo que *hace*. Mientras que en *La señora en su balcón* lo que se muestran son los deseos y pensamientos de los personajes frente a la imposibilidad de realizarlos, por muy nobles que parezcan.

## CUADRO COMPARATIVO DEL CARÁCTER Y CIRCUNSTANCIA DE LAS DOS PROTAGONISTAS (BASADO EN LA FIGURA 6)



# Bibliografía

## Bibliografía

- ALATORRE, Claudia Cecilia [1986], *Análisis del drama*, México, Grupo Editorial Gaceta, colección Escenología, 124 pp.
- ARISTÓTELES [1985], *La poética*, v. de García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, pp.
- BENTLEY, Erick [1987], *La vida del drama*, México, Paidós, 326 pp.
- FLORES, Julio César [1999], *Mujeres en la dramática de Elena Garro*, tesis profesional de licenciatura, México, UNAM, 141 pp.
- GARRO, Elena [1960], "La señora en su balcón", en Antonio Magaña-Esquivel (comp.), *Teatro Mexicano del siglo xx*, México, FCE, Letras Mexicanas, núm. 99, pp.59-71.
- GARRO, Elena [1983], *Un hogar sólido*, Jalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 332 pp.
- GOUHIER, Henri [1965], *La obra teatral*, Buenos Aires, Eudeba.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina [1966], (introd. a Shakespeare, W., *El rey Lear*), Jalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- \_\_\_\_\_ [1977], (introd. A Sternheim, *Los calzones*), México, UNAM.
- \_\_\_\_\_ [1985], *La calle de la gran ocasión*, México, Editores Mexicanos Unidos, 206 pp.
- \_\_\_\_\_ et al. [1984], *Los frutos caídos*, México, FCE, Lecturas Mexicanas, núm. 42, pp. 125-200.
- KITTO, H.D.F [1986], *Greek tragedy a literary study*, London Methuem.
- KNOWLESS, John Kenneth [1980], *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*, México, UNAM, 134 pp.

- MURY, J.M. [1956], *El estilo literario*, México, FCE, Breviarios, núm. 46.
- RAMÍREZ, Luis Enrique [2000], *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, México, Raya del Agua.
- ULLMAN, Stephen [1978], *Significado y estilo*, Madrid, Aguilar.
- USIGLI, Rodolfo, *Itinerario de un autor dramático*, La casa de España en México.
- VILLEGAS, Juan [1991], *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ontario, Girol Books, 152 pp.
- WUNDT, Max [1984], "La ciencia literaria y la teoría de la concepción del mundo", en Ermatinger (comp.), *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE, pp. 427-452.



**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**