

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Estudio sobre el teatro de lo fantástico. El caso de dos autoras en México:
Leonora Carrington y Elena Garro.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRÍA EN LETRAS
LETRAS MEXICANAS

PRESENTA

Josefina Garay Torillo

Asesora: Dra. Carmen Leñero Elú



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

Quiero empezar agradeciendo a la Dra. Carmen Leñero, mi asesora, por su orientación constante, dedicada y precisa, por el valioso tiempo que compartimos en esta investigación y por todas sus enseñanzas. Quiero agradecer también a mis otros sinodales, la Dra. Eugenia Revueltas –revisora de este trabajo-, la Dra. Alicia Correa, el Dr. Germán Viveros y el Mtro. Lech Hellwig-Górzyński, sus preciadas sugerencias y reflexiones. Al Dr. Solórzano por recibir con entusiasmo este estudio, por sus inmejorables consejos y divertidas anécdotas. A todos los doctores y maestros que intervinieron en mi formación en la maestría y carrera. Gracias al Mtro. Felipe Galván, con quien fue tomando forma el proyecto que dio lugar a esta tesis, hace ya algunos años.

Gracias a John, escenario cercano, y a su familia, su cariño y ayuda fueron muy importantes durante la última parte del proceso. Gracias a Betty, Gisel y Abdiel por siempre estar. Al querido coro (Cris, Marlene, Erikiux, Miguel, Edén y Patch) por todos los momentos de alegría y oración que compartimos. Gracias a las queridas MSS (July, Rosi, Lorella, Clau y Alexia) y a Joy, ejemplo de lucha y confianza. A mi familia del D.F.: Mari (las dos), Martha, Sergio, Pepito y Duque, gracias por todo. A Mariana, Alfonso, Grace, Viri y Cris. A los amigos hallados en la misma aventura: Juliana, Paty, Cris, Martha Patricia, Jorge, Memo, Lucía, Nelly. Gracias a mis colegas y queridos amigos de siempre: Ángel, Vero, Mar, Stanis, Jero, Fernando, Tania, Blanca e Itzel.

Gracias a mi familia. A Josita, por su pasión a la vida, su compañía y amor; a Rafita, por todo lo que me sigue enseñando y por estar aquí; a Guillermo, por la escucha, la palabra y el buen humor; a Rafa y July, por su cariño y ejemplo de trabajo; a Cosme y a Lucas. A mi amada abuelita (por tu amor a la poesía y al teatro), a mis tíos (especialmente a Loli) y a todos mis primos. Gracias a todos por su amor y apoyo incondicional.

Finalmente, quiero dar gracias a Aslan, todo esto es posible por y para ti.

A mamá

Índice

Introducción	1
Plan de la tesis. Metodología. Justificación	
Capítulo I. Teatro fantástico	7
1.- Algunas definiciones de lo fantástico.	7
Etimología, marco europeo, marco hispanoamericano.	
2.- La fantasía de lo fantástico, una definición propia.	14
2.1 Lo fantástico, la cara desconocida de la realidad.	14
2.2 Terror, miedo, ambigüedad.	15
2.3 Vacilación y explicación del fenómeno.	20
2.4 Categoría estética, fenómeno cultural.	23
2.5 Realidades rivales.	25
2.6 Resumen.	28
3.- La fantasía en escena.	29
3.1 La encarnación del fantasma: ¿doble denegación teatral?	29
3.2 El fantasma del fantasma.	32
3.3 Espacio teatral y fantasía.	39
Capítulo II. Leonora Carrington: artista del fantástico surrealista.	42
1.- El Surrealismo de Carrington.	42
2.- <u>Penélope</u> .	51
2.1 Ambiente onírico.	56

2.2 La infancia o la muerte: refugio privilegiado de la pureza ontológica.	65
3.- La fantasía como jinete ontológico en la recreación de un mito.	68
3.1 <u>La Odisea</u> , hipotexto de <u>Penélope</u> .	68
3.2 Motivos del mito presentes en las obras analizadas.	70
3.3 Una nueva ideología representada en la recreación del mito.	89
3.3.1 Una nueva mirada sobre la mujer.	91
4.- Propuesta temporal y espacial.	97
4.1 Tiempo. El instante circular.	97
4.2 El no-espacio.	99
4.2.1 Algunas otras relaciones entre la dimensión literaria y la pictórica.	102
Capítulo III. Elena Garro: una ventana a la fantasía interior.	106
1- El realismo mágico de Garro.	106
2.- Diversas máscaras de lo fantástico.	117
2.1 La fantasía: lectura múltiple de la existencia.	118
2.1.1 La fantasía como espacio de delirio: <u>Un hogar sólido</u> . Muerte y cotidianidad. Emociones de lo fantástico presentes. El recuerdo como fantasma. Existir como sinónimo de habitar. Espacio de delirio, la agonía de Lidia. El auténtico hogar sólido: la niñez como refugio.	119
2.1.2 <u>Andarse por las ramas</u> o la razón como enajenación.	137

Coqueteo surrealista. Árbol feminista.	
2.2 La fantasía: elección de vida.	144
2.2.1 La fantasía como acto de fe: <u>El Rey Mago</u> .	144
2.2.2 <u>El Encanto, Tendajón Mixto</u> o las delicias del "amor vampiro".	148
El vampiro en el espejo. La leyenda "viva". Emociones de lo fantástico. Mujer: encarnación de lo fantástico. Dimensión espacial y temporal alterada. El riesgo gratificado.	
3.- ¿Elena Garro surrealista?	160
3.1 <i>Poescena</i> .	163
Conclusiones.	168
Bibliografía.	176

Introducción

*"Al final, todo comprender
es un comprender de uno mismo"
Gadamer*

Sin bien en menor medida que dentro de la narrativa, lo fantástico ha sido llevado al teatro por diversas tintas a lo largo del tiempo; como botón de muestra baste mencionar a Eugene Gladstone O'Neill con Donde está marcada la cruz (1923), obra en que un viejo capitán espera la vuelta de su barco, o a Lord Dunsany, con Una noche en una taberna, donde un ídolo se quiere vengar del robo de su ojo de rubí.

En México, y bajo una mirada femenina, el teatro de lo fantástico ha sido recreado por autoras como Catalina D' Erzell con Una hora de cristal (1926), donde "Ilusión" y "Realidad" discuten sobre su propia importancia; Margarita Urueta, entre otras obras con Una hora de vida (1942), una fantasía circular, Grajú (1963) o lo grotesco en una obra de vanguardia, Ángel de justicia o el señor perro (1963), donde los muertos equilibran la balanza, y El silencio (1977), el castigo del ánima en pena; Julieta Campos con Jardín de Invierno (1979), donde la "repetición" crea un inquietante círculo mágico, Amaranta Leyva con El señor de Tierrablanca (2003), inspirada en El vizconde demediado de Italo Calvino; Silvia Peláez con Érzebeth. La bañista de la tina púrpura (2003), donde se representa a una mujer vampiro; Estela Leñero con AGUAsangre (2003), donde el tema prehispánico se recrea entre lo real y lo maravilloso; y Luisa Josefina Hernández con Los duendes (1952), interesante obra que por el tema contrasta con el genial teatro realista de la autora.¹ Por supuesto, también por Elena Garro y Leonora Carrington, a quienes estudiaré aquí.

¹ Con seguridad hay otras obras escritas por autoras mexicanas que son igualmente interesantes.

Esta importante producción dramática femenina de lo fantástico, así como la fascinación de sus imágenes y recursos, despertó en mí la inquietud de intentar comprender cómo funciona el teatro de lo fantástico habiéndome cuestionado, claro está, ¿qué es lo fantástico? El propósito de este estudio es brindar un primer acercamiento al tema.

Metodología

En esta investigación, la primera tarea que emprendí consistió en indagar en algunas teorías que definen y problematizan lo fantástico desde un análisis narrativo principalmente, para después establecer los parámetros propios de lo que he de considerar "fantástico" en términos más amplios. En seguida, reflexioné sobre el fantástico en escena, tema que ocupa la parte central de este trabajo, tratando de responder a la pregunta que generó mi primera inquietud: ¿cómo funciona lo fantástico cuando es elaborado para la escena y/o representado? El siguiente paso consistió en el análisis de las obras, las cuales me impusieron ritmos y direcciones distintas de exploración. El capítulo dedicado a Carrington pasea por lo que llamé un "sueño recurrente" de la autora, ya que Penélope me descubrió un mundo de relaciones con cuentos, cuadros y puestas escenográficas realizados por la misma autora. El capítulo dedicado a Garro explora cuatro obras cortas que muestran la línea poético-fantástica de la escritora: Un hogar sólido, Andarse por las ramas, El rey mago y El Encanto, Tendajón Mixto. Finalmente, la revelación que dejaron las obras analizadas tras de sí me ayudó a generar una noción propia sobre lo fantástico escénico y a plantear nuevas preguntas surgidas a lo largo del estudio.

Claro está que el resultado de mi trabajo deja abiertas varias cuestiones. La investigación sobre lo fantástico descubre relaciones múltiples, tales como: relaciones entre categorías de clasificación muy cercanas, con los diversos medios en que se produce y con la materia prima del teatro. Finalmente, creo que la indagación sobre lo fantástico es una indagación sobre el teatro mismo, y bien puede aportar sugerentes elementos no sólo al estudio de la semiología teatral, sino también, al análisis narratológico y poético.

El presente es, pues, un estudio explicativo, analítico y comparativo entre las diversas obras a las que me refiero. Primero, expuse las teorías de lo fantástico que me pareció darían más luz a la investigación, cuestionándolas al tiempo que configuraba mi propia definición. Después, reflexioné sobre lo que ocurre cuando se lleva a cabo una representación teatral. El último paso fue hacer el análisis y comparación de las obras.

Estoy de acuerdo en que el hecho de investigar el fenómeno teatral exige el estudio del texto literario y del texto de representación. Sin embargo, por ser éste un primer acercamiento personal al teatro de lo fantástico, lo he limitado al texto literario, dejando a un lado –por el momento- el estudio de las diversas escenificaciones.

Justificación: ¿Por qué estudiar el fenómeno escénico en Leonora Carrington y Elena Garro?

En primer lugar me pareció importante valorar la producción dramática femenina mexicana que durante mucho tiempo se hizo a un lado; y en segundo lugar, porque se trata de autoras que no son únicamente dramaturgas: Curiosamente, este hecho me permitió valorar el peso y significación de lo fantástico al pasar de un género (literario o estético) a otro.

Por otra parte, ante el abanico de posibilidades resultó interesante concentrarme en la creación de Carrington y Garro, quienes, perteneciendo a la misma época y coincidiendo en temáticas como la añoranza por la infancia y la crítica al sistema dominante, representan escuelas distintas en el trato con la imaginación y poseen cada una un estilo particular, si bien emparentado con la pasión por la fantasía. Sus biografías comparten interesantes similitudes: Fueron *les enfants terribles*, a Leonora Carrington la expulsaron de diversos internados por "ineducable",² mientras que Elena Garro, la "terrible",³ se escapó del colegio de la capital y regresó sola a su casa en Iguala, Guerrero. Las dos sabían escribir "al revés". Las dos se nutrieron de múltiples lecturas e historias escuchadas en su infancia, Carrington de las historias de fantasmas de su nodriza, de los mitos celtas que escuchó de su madre y de autores como Jonathan Swift y Lewis Carroll;⁴ Garro leyó a autores como Garcilaso, Lope de Vega y Calderón de la Barca, etc. y aprendió de sus padres "la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, el baile, el orientalismo, el misticismo, el desdén por el dinero y la táctica militar, leyendo a Julio César y a Von Clausewitz".⁵ Las dos autoras amaban a los gatos; en realidad, a todos los animales (aunque esto es más evidente en la obra de Leonora), y creían que muchas veces eran mejores que la gente. Ambas se "auto exiliaron" por

² Lourdes Andrade, Leonora Carrington. Historia en dos tiempos (México D.F.: CONACULTA, 1998) 12.

³ Patricia Rosas L. Testimonios sobre Elena Garro (Monterrey: Castillo, 2002) 115.

⁴ Cfr. Andrade Leonora Carrington 10.

⁵ Rosas L. 63. La cita continúa: "Mientras viví con ellos sólo lloré por Cristo y por Sócrates, el domingo en que bebí la cicuta, cuando mi padre nos leyó los Diálogos de Platón". Sobre su madre dijo una vez Garro: "Mi mamá era una señora muy fantasiosa. Muy rara. Porque lo único que le gustaba era leer. Todo lo demás... que se cayera la casa, le venía guango. Pero leer... eso sí. [...] Siempre se encerraba en su cuarto a leer, y si entrábamos nos decía: 'Váyanse, no vengán a estorbar aquí ¿Qué quieren?'. 'Oye mamá, sabes...!' 'No quiero saber nada. Váyanse a leer, sean buenas, tengan virtud.' Tener virtud era leer. Entonces nos íbamos a leer. Y Deva, mi hermana, y yo nos pasamos toda la infancia leyendo." (Rosas L. 67). "Mi madre era muy buena, pero era como una hermana" (Rosas L. 68).

motivos políticos o personales.⁶ Tuvieron relación con el mundo surrealista, de hecho tuvieron amigos o conocidos en común. Curiosamente, al parecer, Leonora y Elena nunca se conocieron, porque en ningún texto,⁷ carta o fotografía se mencionan o aparecen juntas, lo que resulta interesante porque Octavio Paz, esposo de Garro, sí conoció a Carrington e incluso le dedicó la única obra de teatro publicada que él escribió .

Es innegable que las dos artistas provienen de tradiciones diferentes, una inglesa y la otra mexicana. Así que, aunque en estas autoras se encuentran temas similares como la nostalgia por la niñez y la protesta contra el patriarcado, se podrá apreciar que su manera de expresarlo es distinta.

Como dije antes, un motivo importante para elegir las fue que, además de ser dramaturgas y de haber incursionado en la narrativa, se dedicaron a otras expresiones artísticas o de género: Carrington, nacida el seis de abril de 1917, es reconocida no sólo por sus cuentos y novelas, sino sobre todo por sus aportaciones a la pintura surrealista, a la escultura y por su quehacer escenográfico; Garro, nacida el once de diciembre de 1916,⁸ desarrolló con éxito sus habilidades literarias al incursionar en narrativa –novela y cuento-, poesía (inédita, rescatada por la investigadora Patricia Rosas Lopátegui) y guión cinematográfico -de hecho, durante un tiempo participó como coreógrafa en el Teatro de la Universidad cuando fue dirigido por Julio Bracho-, y en un periodo se dedicó también al periodismo. Su carácter artístico, polifacético, me permitió, pues, hacer un estudio comparativo entre diversos medios, además de intertextual, en términos de Genette, para ver cómo se expresa la fantasía de estas autoras en algunos de los diversos campos

⁶ Autoexiliaron entre comillas, porque la presión personal o política determinó muchas veces su domicilio.

⁷ De los que aquí se examinaron.

⁸ Elena Garro falleció el 22 de agosto de 1998. Leonora Carrington cumplió noventa en 2007.

estéticos que ejercieron, y para establecer de qué modo el discurso teatral modificaba el recurso fantástico como tal.

Así pues, estudiar algunas de las obras de una autora inglesa-mexicana y otra mexicana pertenecientes a la misma generación me permitió observar cómo se reactiva un tema al pasar de un contexto cultural a otro en sus elementos ideológicos y escénicos. Finalmente cabe decir que hice la selección de las obras con base en la coincidencia del tema de la pureza -ontológica, inocente y verdadera- hallada en la fantasía de estas escritoras y que de algún modo corresponde no sólo a una situación meramente autobiográfica, sino también a la situación mundial que enfrentó dos guerras decisivas.

Capítulo I. Teatro fantástico.

1.- Algunas definiciones de lo fantástico.

Etimología, marco europeo, marco hispanoamericano.

¿Por qué definir lo fantástico? Al naturalista no le sirve para nada una definición de la palabra *naturaleza*. Lo fantástico es esencialmente indefinible. Louis Vax

La palabra fantasía proviene del latín *phantasia*, palabra que a su vez es tomada del griego φαντασία que significa "aparición, espectro, imagen" e "imaginación, fantasía", derivado de φαντάζειν, "aparecerse". Las artes han recreado la fantasía a lo largo de su historia de diversa manera; pero incluso "lo fantástico" se ha configurado como género literario.

Sin embargo, a través de los años, los especialistas no han acabado de ponerse de acuerdo sobre las fronteras de lo fantástico, porque además, ¿cómo limitar a la *fantasía* que es ilimitada? Sin llegar a una definición contundente, en estas líneas intentaré buscar las características de este tipo de literatura,⁹ específicamente para el caso del teatro.

El camino que lleva andado la teoría respecto de la literatura fantástica es relativamente corto, aunque no se puede decir lo mismo de las obras clasificadas bajo su rubro. Algunos autores afirman que sus orígenes se ubican en el cuento folklórico.¹⁰ Borges, en un ciclo de conferencias en torno a la literatura fantástica ofrecido en 1985, dice que la cuna es más antigua: "Empieza por la mitología, por la cosmogonía, y se llega muy tardíamente a la novela, por ejemplo, o al cuento. Se empieza por el mito, luego se

⁹ Cabe aclarar que dicha búsqueda se llevará a cabo bajo una perspectiva occidental y que la teoría revisada mantiene el mismo enfoque.

¹⁰ Bioy Casares en el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* (Comps. Jorge Luis Borges, C. Adolfo Bioy y Silvina Ocampo (Buenos Aires: Hermes, 1987) 5-12) señala que, en Europa y América, la literatura fantástica surge en el siglo XIX y en lengua inglesa, sin dar ejemplos. Si bien admite que hay escritores precursores, como el infante Don Juan Manuel en el siglo XIV, Rabelais en el XVI o Quevedo en el XVIII, entre otros. La antología, sin embargo, incluye textos anteriores, como "El lobo" de Petronio, que data del siglo I.

llega al razonamiento, y luego muy tardíamente a la literatura realista. La literatura es esencialmente fantástica".¹¹ Para poder coincidir con lo anterior me es necesario adoptar, al menos tentativamente, alguna definición de lo fantástico, tomando en cuenta que entre las diversas teorías hay categorizaciones que incluso se contradicen.

Muchas de las teorías que mencionan el término “fantástico” se publican entre las décadas de los cincuentas y sesentas, como las de Pierre-Georges Castex, en Le conte fantastique (1951) y en Anthologie du conte fantastique français (1963); Peter Penzoldt, en The Supernatural Fiction (1952); Louis Vax, en L’art et la littérature fantastiques (1960) y en Las obras maestras de la literatura fantástica (1979); Roger Callois, en Au coeur du fantastique (1965) y en Anthologie du fantastique (1966); Marcel Schneider, en La littérature fantastique en France (1964) y Tzvetan Todorov, en Introduction a la littérature fantastique (1970). Sin embargo, hay otros estudios anteriores como los de H. P. Lovecraft, en Supernatural Horror in Literature (1945) y el de Dorothy Scarborough, en The Supernatural in Modern English Fiction (1917). Existe también un reconocido y valioso estudio posterior: Le récit fantastique. La poétique de l’incertain (1974), de Irène Bessière.¹²

En Hispanoamérica también se han producido teorías que explican este fenómeno literario dejando a un lado consideraciones de índole geográfica-cultural, para distinguirlo en cuanto a sus recursos de otros estilos, tales como el *real maravilloso* –

¹¹ Jorge Luis Borges, et. al. "Coloquio con Borges", Literatura fantástica. (Madrid: Siruela, 1985) 25. Cabe aclarar que en una conferencia anterior (1958), "La literatura fantástica", Borges había afirmado que "[l]as cosmogonías quizás sean literatura fantástica, pero no fueron escritas como fantásticas y, lo que es más importante, no son leídas como literatura fantástica." Citado por Flora Botton en Los juegos fantásticos, (México D.F.: UNAM, 1994) 49.

¹² Más abajo me extenderé sobre algunos de estos estudios, específicamente los de Vax, Todorov y Bessière.

piénsese, por ejemplo, en la obra de Carpentier- o el *realismo mágico*. Entre los principales teóricos latinoamericanos estarían:

–Adolfo Bioy Casares, quien en el prólogo de la Antología de literatura fantástica (1940), que publicó junto con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, resalta el papel de la atmósfera y de la sorpresa que deben tener los cuentos de lo fantástico; enumera también los temas o argumentos propios de los textos fantásticos: la aparición del fantasma, los viajes en el tiempo, la petición de deseos, la visita al infierno, el personaje soñado, las acciones paralelas, la inmortalidad y los "vampiros y castillos" (cabe comentar que este último tema, el vampiro, no se halla presente en ningún cuento u obra de teatro de la antología). Bioy Casares hace énfasis en la importancia que tiene la explicación del suceso sobrenatural en el cuento, que puede estar dada por: 1.- la intervención de un ser o hecho sobrenatural; 2.- por una explicación fantástica, pero no sobrenatural; o 3.- por un ser sobrenatural o una explicación natural al mismo tiempo.¹³

–El teórico y escritor peruano Harry Belevan, en Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica (1976), hace énfasis en la importancia de la búsqueda de la esencia de lo fantástico, abordando el problema desde lo que él llama "síntoma": "una suerte de locución verbal de la imaginación, un equilibrio o dubitación intuitiva entre sus componentes [...] pero sin cuerpo propio".¹⁴ Para este teórico, lo fantástico es uno de los géneros relegados por la crítica, es decir, un género anti-canónico.

¹³ Desgraciadamente, Bioy Casares no profundiza en su idea de las explicaciones. Creo que se pueden relacionar con las categorías de Todorov –que expondré más adelante-: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Como lo *maravilloso*, lo que Bioy llama explicación por la agencia de un ser o hecho sobrenatural; como lo *extraño*, por lo que el escritor dice ofrecer una explicación fantástica, pero no sobrenatural; y como lo *fantástico*, por la explicación dada por un ser sobrenatural o una explicación natural al mismo tiempo.

¹⁴ Harry Belevan, Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica (Barcelona: Anagrama, 1976) 100.

–Ana María Barrenechea, teórica argentina, quien ha aportado diversos trabajos, entre los que se encuentran: "La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género"¹⁵ (1979), Textos hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy (1978) y El relato fantástico en España e Hispanoamérica (1991). Particularmente en su "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", la estudiosa explica que la obra fantástica es "la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales."¹⁶ Pertenecen a ellas las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita".¹⁷ Así pues, para ella, hay tres tipos de obras fantásticas: 1.- donde lo narrado se halla en el orden de lo natural, 2.- en las que todo lo narrado se encuentra dentro del orden de lo no-natural, 3.- en las cuales aparecen el orden natural y el no-natural, tengan o no vacilación.

–Oscar Hahn, poeta y teórico chileno, quien en su obra El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XX (1982) se basa en las teorías de Tzvetan Todorov e Irène Bessièrre para afirmar que lo fantástico está determinado por la emergencia de sucesos "a-normales" que se oponen a "nuestra percepción de lo natural y aun de lo

¹⁵ Ana María Barrenechea, "La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género." Texto/contexto en la literatura iberoamericana en Raúl Calderón Bird, "La narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro", Tesis doctoral (UNAM, 2003).

¹⁶ Esta presentación del hecho anormal "en forma de problema" y "en contraste con hechos reales" es interesante, ya que nos permitiría distinguir los cuentos fantásticos de los cuentos en donde aparece un fantasma o un animal que habla, por ejemplo, pero sin esa problemática o contraste, catalogados muchas veces como cuentos de hadas. Sería interesante profundizar en estas distinciones, ya que hay cuentos, como el "Hombre de arena" de Hoffmann que son catalogados como cuentos de hadas, por un lado, y fantásticos, por el otro.

¹⁷ Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", citada por Calderón Bird en "La narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro" 60-61.

sobrenatural y que, por lo tanto, escapan a nuestros marcos de referencia".¹⁸ Asimismo, este autor subraya el "motivo insólito" como característico del género.

–Víctor A. Bravo, teórico venezolano, quien basa su teoría sobre lo fantástico en dos conceptos interesantes en La irrupción y el límite: Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción (1988). Bravo dice, entre otras cosas, que las variaciones de la narrativa fantástica se deben a que es "la puesta en escena de la naturaleza misma de la ficción".¹⁹ Define a la narrativa fantástica como una forma de alteridad que "supone la autonomía relativa de la ficción y de lo real (o de sus ámbitos correlativos) y la irrupción de un ámbito en el otro transgrediendo el límite que los separa".²⁰ La "transgresión del límite" es fundamental para este autor, ya que si el límite es restituido se reduce lo fantástico a lo poético o alegórico, o bien, se produce una narrativa de género policiaco o de ciencia ficción; por el contrario, si se subraya la persistencia del límite, se produce una narrativa de lo maravilloso.

–La teórica mexicana, Flora Botton, en su libro Los juegos fantásticos (1994), retoma a varios de los autores que ya señalamos arriba, pero desarrolla especialmente conceptos de Callois, Castex, Propp y Todorov. Al analizar algunos cuentos de Borges, Cortázar y García Márquez, genera dos clasificaciones: una de lo que ella llama juegos fantásticos –juegos de transgresión con la realidad- que incluye juegos específicos, ya sea con el tiempo, con el espacio, con la personalidad o con la materia; y otra clasificación, que distingue entre lo fantástico "de situación", cuando los personajes se hallan "inmersos

¹⁸ Oscar Hahn, El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX (México, D.F.: Premia, 1982) 20.

¹⁹ Víctor Antonio Bravo, La irrupción y el límite: Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción (México D.F.: UNAM, 1988) 7.

²⁰ Bravo 277.

en una situación insólita",²¹ y lo fantástico "de acción", cuando un acto imposible se realiza.

–Para completar este breve marco hispanoamericano, cabe mencionar a la teórica argentina, Pampa Olga Arán, quien en su obra El fantástico literario (1999) puntualiza aspectos tales como la diferencia entre "lo" fantástico –lo imaginario llevado al extremo desde una perspectiva antropológica, "como categoría epistemológica que puede alimentar diferentes géneros en otros discursos (creencias religiosas, fenómenos de ocultismo, magia, folklore, etc.)"²²– y "el" fantástico –la relación inverificable fuera del texto que se hace de un mundo contradictorio y ambiguo, la creación literaria que "ha privilegiado las experiencias de lo imaginario en el límite con el orden empírico de la naturaleza y con el orden social de lo legal o de la norma".²³

Existen otros dos autores que han definido la literatura fantástica y las clasificaciones de sus temas, cuyas nociones me han sido especialmente útiles en este trabajo:

El primero es Daniel F. Ferreras, teórico francés, quien sigue las consideraciones de Guy de Maupassant, Stephen King y Todorov y ejemplifica con narraciones de Maupassant, Hoffman y Lovecraft, en su obra Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar Allan Poe a Freddy Krueger (1995). Para este crítico, lo fantástico, como género o efecto literario, es diferente de la ciencia ficción o de la literatura de terror, y cuenta las siguientes características: "[e]l elemento sobrenatural inédito, la hiperrealidad y la ruptura

²¹ Botton 195.

²² Pampa O. Arán, El fantástico literario. Aportes teóricos (Córdoba: Navaja editor, 1999) 13.

²³ Arán 13.

radical entre el protagonista y el universo".²⁴ Estas mismas condiciones las aplica al cine para definir las películas fantásticas. El concepto de "hiperrealidad" que propone es ejemplificado con algunas películas²⁵ en las cuales el protagonista se presenta como una persona común, con un trabajo sencillo y una vida, digamos, aburrida, con el propósito de lograr que el fenómeno sobrenatural contraste más intensamente que si se expusiera la vida de un protagonista exitoso o especial –en cuyo caso el espectador tendría menos posibilidades de identificarse, según Ferreras. Más abajo discutiré algunas ideas de este autor en cuanto a las ventajas que según él observa que tiene el lenguaje filmico sobre el narrativo para la expresión de lo fantástico.

El segundo de estos autores es el especialista en teoría teatral Patrice Pavis, quien incluye el término "fantástico" en su Diccionario del teatro (1998), y cuya definición se basa únicamente en Todorov. Curiosamente dice: "[l]o fantástico no es propio del teatro, pero halla en el escenario un espacio privilegiado, dado que siempre produce a la vez *ilusión** y *denegación**. La alternativa no se establece únicamente entre ficción y realidad, sino que además opone lo natural a lo sobrenatural".²⁶ Considera, pues, que el texto fantástico es aquel que suscita una duda en el lector respecto de que exista una explicación natural o bien una sobrenatural acerca del fenómeno fantástico que se

²⁴ Daniel F. Ferreras, Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar Allan Poe a Freddy Krueger (Madrid: Vosa, 1995) 20.

²⁵ Por ejemplo, La cosa, película de John Carpenter, El hombre mirando al Sureste dirigida por Eliseo Subiela, y La excursión de Tom Doley.

²⁶ Patrice Pavis, Diccionario del teatro (Barcelona: Paidós, 1998) 204. Cabe aclarar que en la primera edición en castellano (1984) Pavis no había incluido el término "fantástico". Los asteriscos presentes en las citas de Pavis son llamadas de atención del autor sobre palabras claves, sin ninguna otra referencia. Al parecer, existe una interesante contradicción en lo que dice Pavis cuando afirma que "lo fantástico no es propio del teatro", y en seguida afirma que halla en escena un sitio que le favorece especialmente. Por lo tanto, en el apartado "3.- La fantasía en escena" explicaré lo que para mí son las relaciones entre teatro y fantasía.

presenta. Cabe destacar que, hasta donde sé, Pavis es uno de los pocos teóricos teatrales que hace referencia al fenómeno fantástico dramático.

Es interesante que casi todos los estudiosos de "lo fantástico" coincidan en citar a Freud, lo cual me hace pensar que la noción moderna de "fantasía" se asocia comúnmente con la noción de inconsciente. Sobre la propia noción de fantasía freudiana hablaré en el apartado correspondiente a la fantasía en escena.

En el siguiente inciso explicaré los elementos que considero característicos de lo fantástico tomando en cuenta las teorías de Bessière, Todorov y Vax principalmente ya que sus citas ofrecen vías útiles para explorar por los universos teatrales creados por Elena Garro y Leonora Carrington.

2.- La fantasía de lo fantástico, una definición propia.

2.1 Lo fantástico, la cara desconocida de la realidad.

Lo fantástico, en la medida en que traspasa los límites de la racionalidad, se liga primordialmente a la zona emocional, a los sentimientos, y se sirve de diferentes estrategias para conmovérla. La experiencia de lo fantástico está en general asociada a una sensación de confusión, de estremecimiento, de angustia y de sorpresa causada por el enfrentamiento entre lo que consideramos racional y un fenómeno que desdice toda lógica.

Muchas veces se ha intentado definir lo fantástico en oposición a "lo real", pero esta última es ya una noción ambigua, incluso en términos filosóficos, por lo que la dicotomía fantástico/real resulta demasiado simplista como categoría literaria. Además, el sentido común tiende a asociar lo fantástico con lo inmaterial, y lo real con lo material;

no obstante, los antiguos conceptos de "material" e "inmaterial" han sido sacudidos por la ciencia actual, que nos muestra cómo los límites entre energía y materia son difíciles de definir. Por ello prefiero oponer a lo fantástico lo "racional", es decir, considerar lo fantástico básicamente como una ruptura del orden o lógica del mundo, tal y como éste sea concebido. Incluso, podría pensarse en lo fantástico como una de las formas en que se manifiesta una realidad, no como algo propiamente opuesto.

Otra diferencia importante para este estudio es la que existe entre lo misterioso y lo fantástico. Misterioso es lo que no se explica, lo cerrado, lo secreto; fantástico, en cambio, es aquello que aparece para romper una ley o un orden.²⁷ Lo fantástico puede abarcar a lo misterioso; no obstante, lo misterioso no es necesariamente fantástico. El que los muebles de una casa cobren vida y se vayan, como ocurre en el cuento "¿Quién sabe?" de Guy de Maupassant, es fantástico y misterioso a la vez, porque hay una ruptura contra las leyes físicas y no tiene, en el texto, explicación alguna; pero, el que un personaje "x" no sepa quién robó sus aretes, por ejemplo, conforma solamente un misterio.

2.2 Terror, miedo, ambigüedad.

Algunos autores como Lovecraft afirman que la obra fantástica suele causar terror, sin embargo, tengo mis reservas con respecto a dicha aseveración. Creo que sí hay obras fantásticas que provocan terror o miedo; sin embargo, observo que también hay textos literarios que dejan esa sensación característica de lo fantástico sin causar temor,

²⁷ En este sentido pienso que lo fantástico es también un discurso contra los sistemas políticos y patriarcales cuyo peso se acentuaría al considerar que las obras analizadas son escritas por mujeres.

como el cuento "Autopista del sur" de Julio Cortázar, por ejemplo. Hay otros autores que también lo consideran así.²⁸

Para Louis Vax la fantasía conlleva el miedo que causan en nuestro ánimo los seres u objetos sobrenaturales debido a que se originan en la proyección de deseos inconfesables, pero esto no aterroriza necesariamente. En referencia a los "temas" propios de lo fantástico, Vax critica ciertos catálogos cuya clasificación pretende ceñir la fantasía a ciertas categorías temáticas, como hace Roger Callois.²⁹ Argumenta su oposición tomando el caso más popular: la aparición del "fantasma", el ser sobrenatural. Para Vax, el fantasma es la imagen del "superyó", del "doble": "la parte repugnante de uno mismo que hay que temer"³⁰ (así se hable de fantasmas "educados" o "amistosos"). Y el "fantasma" es sólo una de las posibles proyecciones del inconsciente generadoras de fantasía. Explica que el género fantástico, al utilizar elementos sobrenaturales o ambiguos, lo que busca es provocar estremecimiento: "El 'más allá' de lo fantástico en realidad está muy próximo; y cuando se revela, en los seres civilizados que pretendemos ser, una tendencia inaceptable para la razón, nos horrorizamos como si se tratara de algo tan ajeno a nosotros que lo creemos venido del más allá [...]. El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza dondequiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo

²⁸ Vax, Todorov, autores que veremos con atención enseguida.

²⁹ Aunque advierte que las variantes son infinitas, establece las siguientes: el pacto con el demonio (por ejemplo, Fausto); la aparición de un alma en pena que exige, para poder descansar, que se realice cierta acción (Hamlet); la aparición de un espectro condenado a un eterno deambular desordenado ("El fantasma de Canterville", de Wilde); la aparición de la muerte personificada entre los vivos ("The Mask of the Red Death" de Poe); la presencia de una "cosa" indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o hace daño ("Le Horla", de Maupassant); los vampiros (en algunas obras de Hoffmann, Tolstoi, Balzac, etc.); la estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que se animan repentinamente y cobran vida de manera temible ("La Vénus d'Ille", de Mérimée); la maldición de un brujo, que da lugar a una enfermedad espantosa y sobrenatural (como en algunas obras de Kipling); la irrupción de la mujer fantasma, venida del más allá, seductora y letal; los cuentos chinos; la inversión de los campos del sueño y de la realidad; el cuarto, el departamento, el piso, la casa, la calle borrados del espacio; y la detención o la repetición del tiempo. Según relata Botton 24-26. Por mi parte, añadiría otros temas como la metamorfosis de seres, animales o paisajes ("El axólotl" de Julio Cortázar).

³⁰ Louis Vax, Las obras maestras de la literatura fantástica, trad. Juan Aranzadi (Madrid: Taurus, 1981) 38.

está en nosotros".³¹ El miedo surgiría entonces ante la "aparición" de algún deseo secreto, según Vax.

Sin embargo, para este autor, la ambigüedad es más importante que el temor, pues es incluso la responsable de que surja el miedo. En Arte y literatura fantásticas, describe la ambigüedad también como sentimiento y no sólo como característica de la obra, explicando que "las emociones que con mayor frecuencia despierta el acontecimiento fantástico son el horror, el terror y el miedo".³² Pese a todo, subraya que la "emoción fantástica" por excelencia es más precisamente la inquietud, la extrañeza, la angustia: "Lo fantástico no es algo que nos haga sentir ni claramente mal ni claramente bien. Es un sentimiento ambiguo, agrisado, [...] que provoca cierta incomodidad",³³ que sin ser totalmente inoportuno –puesto que atrae-, tampoco es bienvenido –debido a su naturaleza desconocida, explica.

Roger Callois privilegia el horror, el miedo, como las principales emociones de lo fantástico (emociones que para Vax son las más comunes pero no las más importantes), arguyendo que "el prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición".³⁴

Respecto a la emoción central de lo fantástico, Irène Bessière coincide con Callois y, en cierto sentido con Vax, en que debe ser el miedo, pero un miedo específico: el que se siente ante lo desconocido. Ella explica que "[a]quello que permanece indeterminado,

³¹ Louis Vax, Arte y literatura fantástica, trad. Juan Merino (Buenos Aires: Eudeba, 1971) 11.

³² Vax, Arte 48.

³³ Vax, Arte 49-50.

³⁴ Callois citado por Calderón Bird 58.

imprecisado, provoca miedo".³⁵ Esto es que "[a] l'absence de sens correspond la totalisation par l'effet de peur ou d'angoisse".³⁶

Todorov, en cambio, sólo comenta que el temor no es una condición necesaria de lo fantástico, aunque a menudo se relacione con éste. En efecto, el cuento de Chuang Tzu, "El sueño de la mariposa"³⁷, por ejemplo, causa sorpresa ante un juego interminable, pero no atemoriza. "El último piso" de Bioy Casares es otro cuento que serviría para ejemplificar la misma cuestión.³⁸

Si bien el miedo o terror producido por una obra fantástica no es un elemento indispensable, al parecer la incertidumbre, la ambigüedad, sí suelen serlo siempre.

También Bessière opina que la ambigüedad es característica de lo fantástico. Para ella el relato fantástico superpone el "caso" (*kasus*) y el "enigma" o adivinanza (dos de las formas simples descritas por el crítico alemán André Jolles³⁹): "El caso es una breve historia que implica una interrogante sobre la vigencia, el alcance y la validez de diferentes normas (sociales, morales, religiosas). El 'caso' no da la respuesta ni la tiene, sino que entrega la responsabilidad de la decisión al auditor de la historia. El 'enigma' también plantea una pregunta, pero su finalidad es igualar al que formula la adivinanza y al adivinador; si éste da con la solución, es admitido en el círculo de quienes están en el secreto. El que presenta el enigma conoce por cierto la respuesta y emplea un lenguaje figurado para ocultarla. El interrogado tiene que develar el plano evocado (*in*

³⁵ Bessière citada por Hahn 19. Referencia de Bessière en la nota siguiente.

³⁶ Irène Bessière, Le récit fantastique. La poétique de l'incertain (París: Librairie Larousse, 1974) 198. « A la ausencia de sentido corresponde la totalización por efecto del miedo o de la angustia » Trad. Hahn.

³⁷ Es tan breve que se ha citado entero: "Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu." Antología de la literatura fantástica 159.

³⁸ Ya se mencionaron arriba otros dos cuentos de Cortázar como ejemplos, "Autopista del sur" y "El axólotl".

³⁹ En André Jolles, Formes Simples, Le Seuil, 1972, según referencia de Bessière.

absentia)".⁴⁰ Dice Irène Bessièrè : "Comme cas, l'événement fantastique impose de décider, mais il ne porte pas en lui-même le moyen de la décision, puisqu'il reste inqualifiable".⁴¹ En este sentido, lo fantástico es lo incognoscible: "Le cas n'existe que par l'incapacité du héros à résoudre la devinette".⁴²

Esta irresolución es parte importante de los relatos fantásticos que funcionan entonces como ámbitos de enigma. Lo fantástico actúa como la Esfinge, no sólo porque su código de desciframiento se mantiene inalcanzable, sino también porque coloca al lector o el espectador en la misma situación de pasmo y fascinación⁴³.

Ya Borges ha dicho que "[q]uizá el fin del laberinto –si es que el laberinto tiene un fin-, sea el de estimular nuestra inteligencia, el de hacernos pensar en el misterio, y no en la solución. Es muy raro entender la solución, somos seres humanos, nada más. Pero buscar esa solución y saber que no la encontraremos es algo hermoso, desde luego. Quizá, los enigmas sean más importantes que las soluciones; y el enigma podemos contar con él plenamente, ya que no sabemos nada o somos tan poco".⁴⁴ En efecto, la relación entre belleza y miedo es una constante de lo fantástico. Lo desconocido actúa, pues, como un agujero negro, atrayente, seductor, pero que sin duda atemoriza o al menos inquieta.

⁴⁰ Hahn 16-17.

⁴¹ Bessièrè 20. "Como caso, el acontecimiento fantástico impone decidir, pero no lleva en sí mismo el medio de la decisión, porque permanece incalificable", trad. de Hahn, así como en las demás citas de Bessièrè.

⁴² Bessièrè 24. "El caso sólo existe por la incapacidad del héroe de resolver la adivinanza".

⁴³ La idea del enigma irresoluble y fascinador se liga con la capacidad de ocultar y desvanecer que tiene lo fantástico. La seducción, el papel del "ocultamiento" de una parte puede hacer parecer algo como fantástico. Además, para este estudio resulta importante apuntar que el "ocultamiento" -y en particular la dinámica ocultar/ dar a ver- es parte esencial del teatro –es, de hecho, "su forma de ser": Cfr. Carmen Leñero, La luna en el pozo (México, D.F.: CONACULTA, 2000).

⁴⁴ Borges, "Coloquio con Borges" 25.

Bessière coincide con Todorov en considerar que si hacia el final de la narración se da una explicación lógica del fenómeno sobrenatural (ya sea como producto del sueño, la locura, la imaginación, la alucinación, de un efecto óptico, de cierta enfermedad, etc.), el género será el de "lo extraño"; en cambio, si el fenómeno sobrenatural es visto como algo normal en el universo narrativo, se encaminará hacia el género de "lo maravilloso"; así, "lo fantástico" se situaría justo en medio de ambos géneros. Sin embargo, cada uno de estos autores se refiere a la ambigüedad de modo distinto. Para Bessière se trata de una sensación incómoda, agri dulce, mientras que para Todorov se trata de una duda o incertidumbre intelectual. Para el teórico búlgaro, este efecto de incertidumbre es indispensable para poder clasificar un texto dentro del género fantástico.

2.3 Vacilación y explicación del fenómeno.

El lector implícito –aclara Todorov- vacilará o dudará acerca de la explicación de un acontecimiento insólito o sobrenatural ocurrido dentro de un universo real, "cotidiano". El protagonista y/o el narrador del relato pueden compartir esta duda también; pero no es indispensable, como en el caso del lector. La duda debe continuar incluso cuando ya se haya finalizado la lectura, dice, ya que de lo contrario el texto podría caer en alguno de los géneros vecinos de lo fantástico, es decir, en el de lo extraño o en el de lo maravilloso. El lector de un relato fantástico, según Todorov, no podrá decir si el fenómeno sobrenatural ocurrió en realidad ni será capaz de explicarse sus causas. Su vacilación se debe a que tal elemento irrumpe en un mundo aparentemente real y conocido, que el propio relato establece de principio a fin. En suma, para Todorov un relato fantástico es el que no ofrece la clave de verosimilitud que explique la aparición del fenómeno insólito.

No obstante, Todorov duda del elemento fantástico en sí, puesto que aplica su teoría a la recepción del texto, no al texto mismo. Es decir, condiciona el texto fantástico a un "tipo de lectura", donde el lector deberá dudar incluso después de haber cerrado el libro. El teórico pone como ejemplo el Manuscrito encontrado en Zaragoza de Jan Potocki, donde el lector duda junto con el personaje principal sobre la explicación de los acontecimientos que vive, y no puede decidirse por una explicación racional ni sobrenatural. También ejemplifica su idea con "Vera" de Villiers de l'Isle Adam, donde el lector habrá de dudar respecto de la resurrección de Vera, pero no así el protagonista, y lo considera fantástico también porque la duda persistirá en el lector.⁴⁵ Sin embargo, el mismo Todorov, se contradice al explicar más adelante que el fenómeno sobrenatural que ocurre en "Vera" sólo tiene una explicación sobrenatural hacia el final,⁴⁶ por lo que la duda en el lector habrá desaparecido; así que se ve en la necesidad de catalogar "Vera" dentro del fantástico- maravilloso.

Así pues, a pesar de las dificultades que encuentra para clasificar las distintas obras, la vacilación es el corazón de lo fantástico para este autor: "En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte

⁴⁵ Todorov 23-31.

⁴⁶ Todorov 46. "Un ejemplo semejante se encuentra en "Vera" de Villiers de l'Isle Adam. También aquí, a lo largo de todo el relato se puede vacilar entre creer en la vida después de la muerte o pensar que el conde que cree en ella está loco. Pero al final, el conde descubre en su cuarto la llave de la tumba; hay que creer entonces, que es Vera, la muerta, quien la llevó allí."

integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos".⁴⁷

Esta vacilación generalmente crea el sentimiento de lo ambiguo que he declarado como característico; no obstante, para este estudio no será condición indispensable de los textos fantásticos. Coincido con Ana María Barrenechea cuando afirma que el "que estas obras resulten peculiares del grupo analizado no quiere decir que no haya otros medios de producir el mismo efecto, quizás más sutiles, y alcanzar así la finalidad de conmoción (intelectual y emocional) ante el orden violado, dejando las señas de la violación en el texto".⁴⁸

Creo que el hecho provocar la duda, la vacilación, es importante para el efecto fantástico; pero, que la duda tienda a ser definitiva, me parece un requisito excesivo para la clasificación; puede cumplirse en el caso de algunos textos, pero no en todos. Además Todorov nuevamente parece contradecirse cuando sugiere que si la obra se lee "en desorden" ya no es capaz de producir el efecto fantástico. Si la duda debe "persistir", ¿dónde queda lo fantástico en la segunda, tercera, vigésima lectura? Tomo como contraejemplo el cuento "Enoch Soames" de Max Beerbohm. En él, la vacilación se aclara antes del final sin que se disminuya por eso el efecto fantástico en su conjunto, ya que el misterio es vivido intensamente (condición que para Vax es crucial, como veremos más abajo), pero, sobre todo, porque se ha roto una ley. Otro ejemplo se halla en el cuento de Elena Garro, "La culpa es de los tlaxcaltecas", Laura nunca duda del viaje en el tiempo que realiza su marido prehispánico o, mejor, de la simultaneidad de tiempos en los que se desarrolla la historia, y sin embargo, hay evidentemente un fenómeno

⁴⁷ Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica (México, D.F.: Ediciones Coyoacán, 1994) 24.

⁴⁸ Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", citada por Calderón Bird 60-61.

fantástico. Por su parte, Leonora Carrington tiene un cuento, "El enamorado", en el que lo fantástico ni siquiera es visto con asombro por la narradora-protagonista, no obstante que el hecho de ver un cadáver convertido en jardín de cultivo no deja de ser fantástico para el lector. Después de todo, el hecho de aceptar un fenómeno fantástico no lo explica necesariamente ni elimina la sensación de inquietud. En conclusión, la vacilación puede brillar por su ausencia, mas no el efecto de inquietud, extrañeza o angustia que mencioné antes.

En la obra Arte y literatura fantásticas, Vax define lo fantástico como la inestabilidad misma; es "un moment de crise",⁴⁹ dice. Pero para él no es indispensable que se mantenga la duda o el misterio –aun cuando la aparición de éste sea esencial– hasta el final de la lectura para que se conserve el carácter fantástico de una obra. Vax afirma que "la explicación no destruye necesariamente lo fantástico, si el misterio fue vivido con la suficiente intensidad, y si la explicación es buena".⁵⁰ O no precisamente la explicación, diría yo, sino si la *sensación* es vívida. En el cuento de Borges, "El Aleph", ni siquiera se da una explicación al final, pero la experiencia descrita por el protagonista ante el fenómeno sobrenatural resulta tan impresionante que no se puede negar a esta obra la categoría de cuento de lo fantástico.

2.4 Categoría estética, fenómeno cultural.

Creo que lo fantástico no es sólo un género como aseguran Todorov y Callois, sino también una categoría estética. Vax explica que "la categoría de lo fantástico, que se expresa en formas literarias tan diversas como la balada, la novela corta, la novela o el drama, desborda la literatura: hay un cine, una pintura, una escultura, incluso una

⁴⁹ Botton 37.

⁵⁰ Botton 40.

arquitectura y una música fantásticas".⁵¹ Esto último me permite hablar de un "teatro de lo fantástico", es decir, de la fantasía dentro de la acción dramática, no sólo como atributo del texto literario sino también como hecho escénico. Cabe considerar que el teatro, de por sí, es siempre actualización o encarnación de seres y fenómenos producto de la *phantasia*; en tanto que "da a ver" al espectador lo oculto y lo imaginario en una escena material y concreta. El teatro, es pues, materialización de la fantasía, es decir, un proceso de representación mediante el cual lo inaccesible u oculto se vuelve visible, audible y tangible. El dramaturgo, Luigi Pirandello, en el prólogo de su obra Seis personajes en busca de un autor, ha expresado que el lugar al que suelen acudir los "fantasmas" para tener vida precisamente es el escenario teatral.

Bessière es más puntual al afirmar que lo fantástico "ne constitue une catégorie ou un genre littéraire"; y añade que lo fantástico "suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire".⁵² Coincido en parte con Bessiere, puesto que, desde mi punto de vista, no se puede considerar lo fantástico sólo como una categoría cultural, pienso con Susana Camps Perarnau que "...la ficción juega con elementos, personajes y situaciones *inventados e inverosímiles* para su *época*"⁵³, no sólo pertenecientes a un grupo cultural. Así, una obra que ocasionaba terror a la gente de la Edad Media podría parecernos ingenua en pleno siglo XXI, y una obra de estos días podría resultar aburrida,

⁵¹ Vax 29.

⁵² Bessière 10. "no constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector refleja, bajo el juego aparente de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario comunitario". La traducción en cursivas es mía; en redondas, de Hahn 16.

⁵³ Susana Camps, La literatura fantástica y la fantasía (Madrid: Montena Aula, 1989) 11.

ridícula o incomprensible para ellos. Aunque, me pregunto, si los temas son los mismos, ¿cómo es posible que el efecto con el paso del tiempo cambie? La respuesta, creo, radica en la forma en que se concibe lo insólito o lo incomprensible. La humanidad, independientemente de su grupo cultural, se sigue inquietando por las mismas cosas: la muerte, la brujería, el futuro, lo desconocido, etc., pero no de la misma manera. El cine hollywoodense, por ejemplo, ha logrado insensibilizar incluso a los niños ante la visión de un monstruo sangrante persiguiendo a un grupo de personas.⁵⁴ Hoy en día, los creadores literarios, teatrales o cinematográficos se ven en la necesidad de recurrir a nuevos trucos para lograr los mismos efectos fantásticos que el arte producía tiempo atrás de manera más simple o ingenua.⁵⁵ El tema, de fondo, es el mismo: la manifestación inesperada de lo desconocido.

Por ello, es cierto, el estudio de un recurso fantástico debe hacerse considerando la percepción de la época en que se generó. En el caso del presente trabajo, la época es el siglo XX y en especial el género o estilo de creación "surrealista". El surrealismo de antemano es propiamente una postura, un tratamiento y una consideración peculiar de "lo fantástico" frente a lo racional.⁵⁶

2.5 Realidades rivales.

Antonio Risco ofrece una definición provisional de lo fantástico en la literatura, citada por la estudiosa Susana Camps Perarnau: "«es aquel elemento anecdótico que

⁵⁴ No sólo la ficción cinematográfica, narrativa, etc. sino también las imágenes reales que se muestran en los noticieros todos los días, la considerable cantidad de información que se maneja en la red, así como los avances en los medios de comunicación han contribuido a cambiar nuestro modo de impresionarnos o inquietarnos.

⁵⁵ Valdría la pena intentar esclarecer si los cuentos de hadas son entonces fantásticos para una época determinada y no maravillosos, como dice Todorov. O incluso si lo fantástico es acaso un "cuento de hadas desatinado".

⁵⁶ Acerca del surrealismo se hablará más ampliamente en el capítulo sobre Carrington. Tan sólo diré aquí que los surrealistas pretendían que el inconsciente se expresara libremente, rompiendo cualquier "cadena" que la razón quisiera poner a la fantasía.

emborrona las señales de su propio referente». Es decir, en cuanto una historia literaria pierde coherencia y se hace irracional, ha aparecido lo fantástico".⁵⁷ Pero, de hacer válida la definición de Risco, continúa Camps, se podría considerar entonces cualquier incoherencia como elemento suficiente para clasificar una obra de ficción como fantástica. Sin embargo, la reflexión de Risco puede serme útil si a su definición del literario fantástico se le integra la perspectiva de un famoso pintor surrealista como Salvador Dalí:⁵⁸

"Dalí ofrece una transmutación de la realidad que conserva elementos reconocibles, pero cuyo efecto total se ha vuelto extraño y misterioso a fuerza de su pintar una «fotografía hecha a mano»",⁵⁹ dice el crítico en pintura William Gaunt. Esto quiere decir que la incoherencia en una obra de ficción fantástica podría darse en el sentido de Dalí, como "«una reproducción tal de un objeto que sea al mismo tiempo, sin el menor cambio físico ni anatómico, la representación de otro completamente distinto» (y que) podría ir acompañada de otras hasta el punto de llenar una tela con realidades rivales y el consiguiente efecto de maravilla".⁶⁰



Aparición de una cara y un frutero en la playa (Dalí, 1938).

⁵⁷ Antonio Risco citado por Camps 10-11.

⁵⁸ La perspectiva de Dalí es útil a esta investigación no sólo porque es surrealista, sino también porque me parece que ayuda a comprender las obras de las autoras en estudio.

⁵⁹ Dalí citado por William Gaunt, Los surrealistas (Barcelona: Labor, 1974) 162. El lector podrá traer a la mente alguna fotografía que se haya impreso simultáneamente con otro negativo, dando por resultado una fotografía doble o superpuesta, que presenta "fantasmas" en un ámbito conocido. Así que yo diría: "una fotografía *superpuesta* hecha a mano".

⁶⁰ Dalí citado por Gaunt 178.

En este cuadro se observan tres elementos conocidos: un rostro al centro, un frutero lleno de peras también colocado al centro y una playa en conjunto. Estos tres elementos pueden distinguirse, pero sólo hasta cierto punto, ya que se funden en una sola imagen, modificándose cada uno, de manera que la arena de la playa bien podría verse como un mantel sobre el que se encontrara colocado el frutero. Retomando la idea de Risco, observamos entonces el *emborronamiento* del referente del elemento anecdótico (playa, frutero, rostro), el cual, sin necesidad de presentar ningún cambio físico, estaría representando otro distinto. Con esto quiero decir que lo fantástico no estaría determinado por una simple metáfora o imagen "extraña", sino por una lucha de referentes en la tela o en el papel, tensión que crearía una "nueva realidad", una realidad alterna.

En el espesor de signos que es el teatro, lo fantástico es un constructo, un modo. Noé Jitrik, citado por Botton, dice (refiriéndose en particular a Borges) que lo fantástico reside en el lenguaje: "hay un modo de tratar la palabra que favorece un cambio de plano, la aparición de una nueva dimensión de lo real. Pero la palabra no tiene ese poder en sí sino a partir de los actos o situaciones que refiere. Lo fantástico se centra, entonces, en ciertos núcleos del relato y es allí donde tiene un sentido. Digamos, para abreviar, ámbitos, objetos, personajes que parcialmente siguen manejándose de acuerdo con normas universales y establecidas (lo previsible) pero que proponen una fuga respecto de tales normas (lo inasible)".⁶¹ Así pues, para un estudio dramatólogo como el presente, sería importante considerar que esta superposición de referentes está dada en los diversos "ámbitos, objetos, personajes" y acciones propuestos por el dramaturgo, esto es, que lo

⁶¹ Botton 29-30.

fantástico se puede hallar en cualquiera de estas categorías, generando entre lo "previsible" y lo "inasible" la mezcla de realidades rivales o la "realidad alterna".

2.6 Resumen.

Recapitulando, considero lo fantástico como aquel elemento que produce una sensación de ambigüedad –sensación que a su vez genera sorpresa, incomodidad, angustia, miedo o terror en distintos grados- producida ante un hecho extraño o sobrenatural, ante un enigma. Lo fantástico provoca un desasosiego generado ante la fractura de la realidad conocida. Y si bien la vacilación es comúnmente uno de sus efectos en el lector o en los personajes, no es ella la condición primordial de lo fantástico.

Lo fantástico es aquello que rompe las leyes de un mundo considerado como real, es la irrupción del fantasma que atraviesa el muro, que transgrede un límite, que quiebra un orden. Por eso, generalmente, contradice a la razón, se opone a "lo racional", es desconcierto ante lo desconocido. Y dicha perturbación puede estar dada por el simple hecho de sentir una mano en el hombro mientras leemos un libro tranquilamente, o bien por una radical sacudida de nuestras concepciones del mundo, de la vida y – sobre todo- de la muerte, este eterno enigma. Lo fantástico se da cuando la imaginación adopta una forma y sustancia particular, cobrando vida propia, independencia y libertad, para romper los límites establecidos.⁶² Eso es, precisamente, a lo que llamaré "fantasma".

Lo fantástico es una categoría estética que se ve obligada a variar sus manifestaciones según la época. En el caso del surrealismo, se trata de un ámbito onírico –con imágenes rivales- que dialoga con la realidad hasta el punto de confundirse en ella, convirtiéndose pretendidamente en otra de las formas en que se manifiesta la realidad,

⁶² Hemos tomado la noción de imaginación de María Noel Lapoujade: "la imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consiste en producir –en sentido amplio- imágenes..." En Filosofía de la imaginación, (México D.F.: Siglo XXI, 1988) 21.

una forma "reveladora". Y en este sentido, pienso que la fantasía es la capacidad que tiene el hombre para transformar el mundo, es un cartel de protesta y un compromiso personal.

Hasta aquí he expuesto las características generales de lo fantástico que guiaron esta investigación y que –reconozco- resultan incompletas. Sin embargo, queda aún la pregunta más importante: ¿Cómo funciona "la fantasía dentro de la fantasía" que ya de por sí constituye la ficción teatral y escénica?

3.- La fantasía en escena.

3.1 La encarnación del fantasma: ¿doble denegación teatral?

"Sabemos, después de Freud, que cuando se sueña que se sueña, el sueño interior al sueño dice la verdad. Por una doble denegación, el sueño de un sueño resulta verdadero" A. Ubersfeld

Antes de entrar en materia es necesario recordar que "toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación",⁶³ ya que este análisis pretende ver cómo funciona lo fantástico en el teatro.⁶⁴ Y si bien sólo reflexionaré sobre los textos dramáticos, la lectura que haga siempre tendrá a la vista la perspectiva del escenario.⁶⁵

⁶³ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres (Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989) 10. Por "problemática de la representación" entiendo la especial conciencia que implica el leer teatro, puesto que se está leyendo un texto escrito para ser representado, no sólo leído. En consecuencia la lectura de un texto literario teatral es diferente a la de un texto narrativo o poético. Asimismo, el hecho de querer estudiar una "representación teatral" conlleva muchas dificultades, a saber, la vida efímera que tiene una puesta en escena, lo impredecible de cada representación, la necesidad de apoyarse en grabaciones o fotografías (que no son teatro), etc.

⁶⁴ Comparto la definición de "teatro" de la estudiosa Erika Fischer-Lichte: que una "persona A interprete a X ante S". En *Semiótica del teatro*, trad. Elisa Briega (Madrid: Arco Libros, 1999) 37.

⁶⁵ Los estudios sobre semiótica teatral analizan generalmente una obra de la misma manera, prescindiendo muchas veces de una representación del texto elegido. Aunque éste estudio no es propiamente semiótico, me ha parecido útil aplicar algunos de los conceptos de la semiología, especialmente de la teoría dramatólogica desarrollada por Ubersfeld. Además, cabe aclarar que, para mí, los dos textos, el literario y

¿Por qué se ha dicho que el teatro es ya una fantasía? La semiótica teatral nos dice que "es característica de la comunicación teatral que el receptor considere el mensaje como no-real o, más exactamente, como no-verdadero".⁶⁶ Ante una ficción literaria, esta denegación es obvia; pero en el caso de la representación teatral, el espectador ve a personas reales, con materia real, concreta, encarnar dicha ficción. Sin embargo, sigue habiendo una denegación, ya que "todo cuanto ocurre en escena está contagiado de irrealidad"⁶⁷ porque, aunque se hable de seres con vida propia, esos seres y esas cosas están representando a alguien o a algo ausente, escondido, lejano, en términos de la estudiosa Anne Ubersfeld.

Por otro lado, Patrice Pavis, al hablar del teatro de la fantasía –que distingue del teatro de lo fantástico-, dice que la representación teatral comparte con la fantasía una mezcla de temporalidades y una confusión entre la escena real y la escena fantástica. Y añade que, "[p]ara el espectador, la escena teatral es una fantasía pues ésta siempre está entre la imagen (de la ficción representada) y la vivencia (de la representación en el presente)".⁶⁸ Ya sea en la tragedia o en la comedia, la fantasía se manifiesta cuando el actor se refiere a un lugar fuera de la escena en la que se halla. Pavis basa su noción de fantasía en Freud, para quien la fantasía es un momento de ensueño⁶⁹, la realización de un deseo inconsciente durante un sueño despierto en tres tiempos, y cita: "El trabajo psíquico parte de una impresión actual [...] capaz de despertar grandes deseos en el sujeto. De ahí que la fantasía se extienda al recuerdo de un acontecimiento de antaño, a

el de la representación misma, son igualmente aprovechables para un estudio, considerando, claro está, las ventajas y limitaciones que cada nivel de análisis implica.

⁶⁶ Ubersfeld 33.

⁶⁷ Ubersfeld 33.

⁶⁸ Pavis (1984) 486.

⁶⁹ Emplearé "ensueño" en el sentido que se refiere a "soñar despierto", a los deseos recreados. Por "sueño", he tomado la acepción más común que se refiere al fenómeno experimentado mientras se duerme. En ambos ámbitos, sueño y ensueño, interviene la fantasía.

menudo de la infancia, en la cual este deseo era realizado. Construye entonces una situación en relación con el futuro, la cual se presenta como realización de este deseo".⁷⁰

La ficción teatral sería entonces ese momento de ensueño en el que, como mencionamos anteriormente junto con Luigi Pirandello, los fantasmas cobran materia.⁷¹ Podríamos decir que en la tragedia antigua surgía el mito o el misterio del espectador, lo que se pretendía era una identificación inmediata de éste, que acababa por provocarle una catarsis (dinámica entre terror y piedad, según Aristóteles). En cambio, el teatro moderno parece funcionar como un espejo revelador donde el público ve reflejados sus fantasmas internos, y no sólo eso, sino también la encarnación de dichos fantasmas.

La metáfora del teatro como espejo remite a una interesante leyenda cantonesa citada por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero en su Manual de zoología fantástica, y que puede ser particularmente útil para comprender cómo funciona el teatro de lo fantástico. La leyenda narra que en tiempos del "Emperador Amarillo" el reino de los espejos y el de los humanos se hallaban comunicados, se podía entrar y salir de los espejos; ambos reinos convivían pacíficamente. Los seres, colores y formas del reino de los espejos eran completamente distintos a los del reino humano. Hasta que una noche la gente del espejo invadió la tierra. Entonces se libraron cruentas batallas, hasta que la magia del Emperador prevaleció y éste encarceló a los enemigos en los espejos, imponiéndoles la repetición de las acciones humanas, "como en una especie de sueño". Los seres del reino especular fueron privados de su fuerza y figura, siendo reducidos a

⁷⁰ Pavis cita a Freud 486. Freud profundiza en la sublimación que hace el poeta de ese deseo: "una intensa vivencia actual despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, las más de las veces una perteneciente a su niñez, desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética" ("El creador literario y el fantaseo", Obras completas, tomo IX, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu, 1986) 133).

⁷¹ Ver apartado 2.4 "Categoría estética, fenómeno cultural" de este trabajo.

meros reflejos serviles. La leyenda termina con la advertencia que un día se "sacudirán ese letargo mágico" y gradualmente irán despertando y recuperando su forma original para romper el muro metálico y lograr, esta vez, la victoria.⁷² En el espejo tridimensional que es el teatro, ya no sólo se reflejarán los fantasmas del deseo, sino que atravesarán dicho espejo en el teatro de lo fantástico: el fantasma del fantasma habrá despertado. Es decir, sí el teatro es ya una fantasía, el teatro de lo fantástico es la fantasía de la fantasía, la fantasía de un personaje, el "fantasma" de un personaje o los "deseos reprimidos" o "ensueños" de un personaje.

3.2 El fantasma del fantasma.

Al ser también una fantasía en la fantasía, la dinámica del "teatro dentro del teatro"⁷³ presenta algunas similitudes con el teatro de lo fantástico, por lo que resulta interesante explorar sucintamente cómo conviven los fantasmas dramáticos en dos niveles distintos.

Pavis subraya que el empleo de la estética del "teatro dentro del teatro" conlleva una reflexión y manipulación de la "ilusión" teatral: "el dramaturgo implica al espectador 'externo' en un rol de espectador de la obra interna y restablece su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción. En contrapartida, la ilusión 'externa' funciona plenamente y el público la acepta".⁷⁴ Por su parte, el actor es espectador a la vez, y entonces se invierten los signos de la relación teatral.⁷⁵

⁷² J. L. Borges, M. Guerrero, "Animales de los espejos." Manual de zoología fantástica (México D.F.: FCE, 1966) 15.

⁷³ "Teatro dentro del teatro" se define como un "[t]ipo de obra cuyo contenido temático es, en parte, la representación de una pieza teatral". Pavis (1984) 490.

⁷⁴ Pavis (1984) 491.

⁷⁵ Existe una identificación en el "teatro dentro del teatro" del espectador con el personaje-espectador. Formal, en "Hamlet", por ejemplo, pues Hamlet observa la representación de su propia tragedia: la muerte de su padre. Informal, en "Rosencrantz and Guildenstern are Dead", donde los protagonistas ven la representación del asesinato de un rey y no comprenden nada.

Ubersfeld coincide con Pavis⁷⁶ y compara al teatro con el sueño: "Sabemos, después de Freud, que cuando se sueña que se sueña, el sueño interior al sueño dice la verdad. Por una doble denegación, el sueño de un sueño resulta verdadero. Del mismo modo, el «teatro en el teatro dice no lo real», sino lo *verdadero*".⁷⁷

Pero, ¿qué sucede cuando hablamos de la "ensoñación dentro de la ensoñación"? Si se aplica esta doble denegación al fenómeno fantástico escénico, es decir, al momento en que actores u objetos representan expresamente algo sobrenatural, esa irrealidad (intrínsecamente teatral) se duplicaría, esto es, aumentaría su efecto de verdad. Me pregunto entonces: ¿la fantasía en el teatro se potencia?

La representación teatral –incluso la que tiene como supuesto objetivo el de retratar fielmente a la realidad- es ya una fantasía en proceso, una fantasía que se desarrolla en el tiempo presente del espectador, ante sus ojos, y no como símbolo o recuerdo. Éste sabe de antemano que lo que ve en escena "no es real", que va a "jugar", que va a aceptar lo que sucede en escena "*como si*" fuera real y "asistirá" a la fantasía propuesta; del mismo modo que le ocurre a un sujeto que sueña: "Para Freud el soñador sabe que sueña aun cuando no lo crea o no quiera creerlo",⁷⁸ dice Ubersfeld. Entonces, si el espectador es seducido por el juego, llegará a participar activamente del sueño del dramaturgo, del director y del actor, aunque esté consciente de que lo que observa es una ficción. Si es así, el espectador no sólo tendrá la misma voluntad participativa al ver algo fantástico en escena -aun cuando tenga que jugar dentro del juego-, sino también vivirá esa fantasía más intensamente.

⁷⁶ Ubersfeld también explica que "en escena hay actores que son al mismo tiempo espectadores que miran lo que ocurre en el área interna de la teatralización y devuelven al público, invertido, el mensaje que reciben" 38.

⁷⁷ Ubersfeld, 37. Énfasis en el original.

⁷⁸ Ubersfeld, 34.

En el teatro realista o naturalista tendríamos dos niveles, realidad/fantasía, para los espectadores, donde el nivel de fantasía del espectador sería el nivel de realidad para los personajes:

	Espacio de butacas	Espacio escénico
Espectador	Realidad	Fantasía
Personajes	-	Realidad

En el caso del fenómeno fantástico, de modo similar a lo que ocurre en el "teatro dentro del teatro", existiría un nuevo nivel de fantasía dentro de la representación, en el cual habría una coincidencia de percepción entre personajes y espectador, una especie de *coincidencia fantástica* que, por un lado, aumenta el nivel de fantasía y, por el otro, traslada al espectador de su realidad a la realidad de los personajes.

	Espacio de butacas	Espacio escénico	Espacio de la aparición del fantasma
Espectador	Realidad	Fantasía	Fantasía ↘
Personajes	-	Realidad	Fantasía ↗

coincidencia fantástica

Los personajes se hallarán entonces sorprendidos en el papel de "espectador" y la experiencia de lo fantástico para el espectador estará mediada por las reacciones del

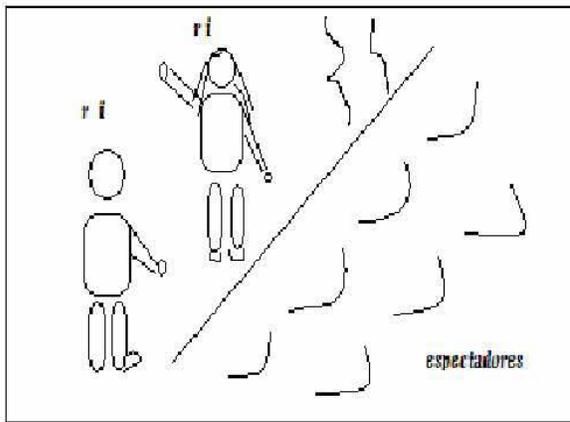
actor, por la mirada del personaje-espectador de lo fantástico.⁷⁹ Es decir, el efecto fantástico será vivido por los espectadores sólo hasta cierto punto como una experiencia propia, como si ellos mismos fueran personajes. Sólo hasta cierto punto, porque el espectador será intensamente consciente de que se trata de una experiencia ajena. Vivirá una situación paradójica simultánea: verse a sí mismo como personaje y observar a los personajes como espectadores sorprendidos. Esto sugiere algunas preguntas: ¿estamos hablando de una triple denegación? o ¿la doble denegación estaría pendiente causando así el efecto de ambigüedad necesario para que se dé el fenómeno fantástico?

Me inclino por la segunda opción, siguiendo a Pavis, cuando habla acerca de la comodidad ficcional de lo fantástico en teatro; "[e]l fantasma, contrariamente al personaje, que se niega en el instante mismo que se expone (*denegación**), no tiene ninguna necesidad de afirmarse como verídico y se beneficia, por lo tanto, de una libertad total de representación: ¡mientras más 'irreal' y fantástico es, más se parece a un fantasma!"⁸⁰ El fenómeno fantástico, al parecer, halla su propio cauce y gana – paradójicamente- naturalidad cuando se representa en escena. Si se compara una escena de intención realista con otra donde se *aparece* un "fantasma", tenemos lo siguiente:

1.- El actor es real, es una persona, es materia palpable (por así decirlo) y es irreal (i) a la vez, es un personaje, una ficción. Pero, el personaje en escena y para los otros personajes es real (r), es otra persona como ellos (Ver dibujo 1).

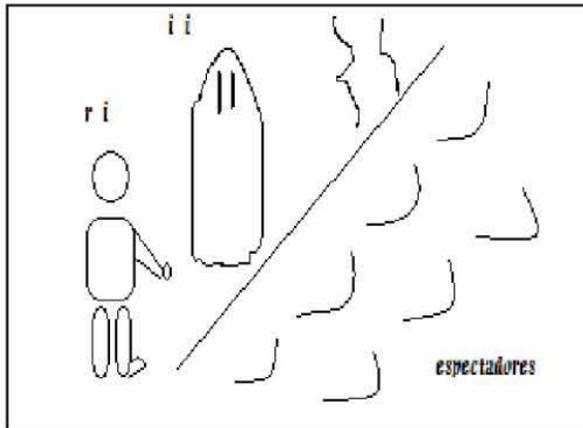
⁷⁹ Me parece que la reacción del actor/personaje ante el fenómeno fantástico representado es uno de los recursos de los que se sirve el teatro para cumplir la labor que en el cuento o la novela funge el narrador. Carrington hace parecer a los personajes "conservadores y aristócratas" ridículos y absurdos. La reacción que provoca ante lo fantástico es de simpatía.

⁸⁰ Pavis (1984) 217.



dibujo 1

2.- Ahora, si el personaje ficcional es irreal (i), y el mismo personaje es irreal (i) para la escena y para los otros personajes, si es una fantasía para la fantasía, tendríamos el siguiente resultado: (Ver dibujo 2, donde el espectro simboliza el fenómeno fantástico).



dibujo 2

Ya Vax nos decía que lo fantástico saca a flote a nuestros fantasmas y la teórica y escritora mexicana, Carmen Leñero, afirma que "... el teatro ha sido siempre un ejercicio de mediación con el más allá (sea el mundo de los muertos, el ámbito de lo inconsciente o

dimensiones que traspasan nuestro horizonte conceptual)".⁸¹ Contrario a lo que pasa en la doble-denegación del "teatro dentro del teatro" (donde la fantasía de la fantasía resultaría verdadera al igual que en el sueño), en el teatro de lo fantástico, la "pequeña sirvienta" de Pirandello, la Fantasía, mostraría lo que hay detrás del espejo. En otras palabras, el fenómeno de lo fantástico actuaría como un "agujero negro"⁸² en teatro. Un ámbito de elevada densidad que no posee peso alguno, un algo oscuro –confuso- que atrae intensamente.⁸³

Concluiré entonces que:

"La fantasía en el fantástico escénico se potencia en un vaivén de difusión y concentración".

El fantasma, al encontrar un sitio privilegiado en el escenario se confunde, casi se fusiona con el ambiente de suyo fantástico del teatro; sin embargo, al poseer el doble valor irreal que se señaló en el dibujo 2, concentra fuertemente su naturaleza, siendo así el agujero negro que hemos mencionado.

El juego de realidades rivales es aquí un juego de fantasías rivales. La "aparición" del rostro o del frutero en la playa del cuadro de Dalí generaría, en escena, la misma ambigüedad que observamos en la narrativa fantástica de una obra literaria.

De esta manera, el enigma permanece inaccesible en este agujero negro. Anne Ubersfeld dice que el "teatro dentro del teatro" devela el enigma, la verdad, "lo verdadero", y hace que el espectador se apropie del fantasma, se vuelva él mismo el

⁸¹ Leñero 17.

⁸² Agujero negro que atrae, condensa y devora los significados.

⁸³ ¿Por qué un agujero negro? Porque la fantasía es "deseo cumplido" al tiempo que "temor" evocado. La atracción de lo fantástico se basa en una tensión o contradicción entre el deseo y el temor. Y esta contradicción resulta tan intensa que el fantasma necesita materializarse y adquiere independencia respecto de mi voluntad.

fantasma (al tomar el lugar de espectador), se relacione con éste y enfrente por vía indirecta al verdadero fantasma. Esto es, "lo verdadero" da como resultado elementos de reconocimiento e identificación. Pero, en lo fantástico, el código es indescifrable al disimularse en el panorama. El enigma fantástico al parecer se fusiona, como en un camuflaje, con la fantasía escénica.

Esta sencilla fórmula creo que también se puede aplicar provisionalmente a un efecto fantástico que no fuese representado por un actor, sino por un sonido, un cambio espacial, temporal, etc. Se podría argüir que esto equivale a afirmar que la definición de un fenómeno fantástico debe ser distinta para la obra dramática y para la puesta en escena. No obstante, hay que recordar que la lectura del teatro es –o debe ser– distinta a la lectura de un cuento, y que las didascalias (si las hay) son parte fundamental del texto dramático. En consecuencia, la fantasía en teatro se potencia en un vaivén de difusión y concentración tanto en la lectura como en la representación de una obra de teatro.

Me gustaría apuntar al margen que, en mi opinión, lo fantástico en el teatro, como fenómeno de representación, depende de la "verdad escénica"⁸⁴ lograda por el director, los actores y la tramoya, puesto que de ello depende que el espectador pueda "jugar" (no sólo que *quiera*, sino que *pueda*), es decir, que acepte la fantasía propuesta. Me parece que en otro tipo de representaciones un buen texto, junto con una dirección o actuación modesta, puede salvar al espectáculo, o viceversa; no así en el caso de lo fantástico cuya duplicidad de niveles precisa de mayor delicadeza o argucia representacional.

⁸⁴ Tomando como verdad escénica al conjunto de elementos teatrales que buscan seducir, hipnotizar al espectador, esto es, a la imagen global o el microcosmos que genera la representación teatral, no hablo de la verosimilitud del aparato teatral, ni de espectacularidad, sino de la capacidad de introducir al espectador al mundo que palpita detrás del espejo, a la fantasía de la fantasía.

Para el teórico en cine, Daniel F. Ferreras, la hiperrealidad (que explicamos arriba en el apartado 1: "Algunas definiciones de lo fantástico") y la verosimilitud son condiciones vitales para la buena realización de una película de corte fantástico; no obstante, pienso que para el teatro lo más importante es la autenticidad en la representación. Fenómeno, por otro lado, difícil de evaluar.

3.3 Espacio teatral y fantasía.

Entre los diversos recursos teatrales que existen, la música, el vestuario, la espectacularidad, etc. se destaca el espacio. Para la representación fantástica es especialmente relevante considerar el manejo del espacio, ya que el fantasma irrumpe en un sitio en el que no debería estar, según la razón. Viene del "más allá" atravesando un límite, un muro, esto es, viene de "otro" espacio de ficción. Indagaré, pues, algunas cuestiones sobre el espacio valiéndome de las nociones que desarrolló la estudiosa Gay McAuley en su artículo "Espacio y *performance*",⁸⁵ intentando responder cómo afecta lo fantástico en el espacio mismo. McAuley explora la manera en que el espacio determina la experiencia del espectador y los procesos de sentido que se dan en el teatro, ejemplificando con algunas representaciones tipo *performance* realizada en Australia.⁸⁶ Me enfocaré en la primera parte.

Para esta autora, existe algo llamado "espacio temático" que es la suma de cuatro áreas espaciales: la "realidad social", la "realidad física de un escenario y los lugares

⁸⁵ Gay McAuley, "Espacio y *performance*," Acta poética. Poéticas del teatro, la música y la literatura. 1.24 (2003): 71-91.

⁸⁶ En cuanto a la experiencia del espectador y del actor, McAuley subraya la importancia que tiene el lugar en donde se realiza la representación, especialmente cuando no es un lugar diseñado para eso (un teatro, foro, etc.) Hace referencia a un *performance* sobre el "Infierno" de Dante, efectuado en una cárcel de mujeres, y donde la energía de la historia latente de la prisión afectó los movimientos de los actores. Esto me hace cuestionarme dos cosas que dejo aquí apuntadas como motivos de reflexión: Primero, ¿cómo afecta la energía de un espacio a lo fantástico?, y segundo, ¿será necesario realizar la obra fantástica en un lugar con alguna energía especial?

ficticios evocados", "el espacio "dentro" y "fuera" del escenario", y las "referencias textuales".

Cuando habla de la "realidad social", se refiere al edificio teatral o sitio donde se realiza el acto teatral, con su división de zonas (claramente delimitada o no): la del público y la de los actores.

La "relación entre el espacio físico y el ficticio" atañe a la existencia simultánea de tres espacios: el "espacio del escenario" (la realidad física del escenario, por ejemplo: "El teatro principal", "Bellas Artes", etc.), el "espacio ficticio" (el lugar representado: Verona, Dinamarca, un hospital, una tumba, etc.) y el "espacio de representación" (la escenografía, iluminación y acciones de los actores que crean el "espacio ficticio").

La noción de "locación ficticia interna y externa", se refiere a la relación entre lo que se halla dentro y fuera del escenario. Lo que se halla fuera del escenario puede estar claramente "localizado" o "no localizado" con respecto a lo que se encuentra en la locación interna. Este término también incluye la "región física que ocupa el público" que se actualiza cuando algún personaje hace referencia a algún sitio señalando justo hacia donde se encuentran los espectadores.

La última de estas áreas es la que está presente en las didascalias, parlamentos, y acciones físicas señaladas en el texto, ya que contienen una considerable cantidad de información acerca del espacio. Este "espacio textual" muchas veces es modificado por el director, los actores y escenógrafos.

Los aspectos más significativos con respecto del manejo del espacio en la representación fantástica se dan principalmente en las tres últimas áreas.

En cuanto al "espacio ficticio" fantástico el problema, y lo interesante, se encuentra en que algunas veces se trata de un espacio no-real, anormal o desconocido. Ello hace que la propuesta del "espacio de representación" sea más sencilla de elaborar por no tener un referente conocido, es decir, el escenógrafo podrá hacer uso de su imaginación libremente porque nadie podrá decirle que un mundo fantástico no es así; pero, a la vez, implica un esfuerzo creativo extra para escenógrafo, director y actores. Por otro lado, para el público puede ser que la representación de un "espacio ficticio" fantástico facilite el proceso imaginativo que tendría que llevar a cabo si sólo leyese; pero, también puede ser que la imaginación sea más rica que la capacidad del actor y el escenógrafo para transmitir la visualización y habitación de ese espacio fantástico. Además, existe el problema de que una escenografía burda podría arruinar la representación.

Asimismo, el espacio fantástico es el espacio "no localizado", incluso cuando éste se halle dentro del escenario. Es el espacio que "no existe", y contagia de esa irrealidad a personajes y objetos, más aun que en el teatro realista. El teatro fantástico muestra lo que no se ve, y necesita un espacio para darse a ver.

Finalmente, el espacio fantástico descrito en las didascalias y diálogos no sólo tiene la riqueza visual, sino también la literaria del texto teatral. Muchas veces la descripción de un espacio en la voz de algún personaje resulta poética. En los análisis que expongo a continuación, me aboco al "espacio textual" cuando la obra así lo sugiera.

Capítulo II. Leonora Carrington: artista del fantástico surrealista.

1.- El Surrealismo de Carrington.

*"¿El mundo que pinto? No sé si lo invento, yo creo
que más bien es ese mundo el que me inventó a mí"
Leonora Carrington*

El acercamiento a la fantasía teatral de Leonora Carrington en Penélope se debe hacer considerando el contexto surrealista que permeó el estilo de la autora, así como algunos datos biográficos esenciales -estrechamente relacionados con la obra en cuestión- y la importancia de esta obra de teatro en la producción de la creadora para que, al ser llevada a escena, pueda proyectarse plenamente. De lo contrario, se corre el riesgo de hacer interpretaciones anacrónicas (como lector o espectador) y carentes de sentido. Vale la pena, pues, revisar brevemente las corrientes filosóficas, religiosas e históricas que circundaron el nacimiento de Penélope.

El arte surrealista ansiaba traspasar las fronteras de lo subjetivo yendo más allá de las palabras, deseaba la libre expresión del inconsciente. André Breton en su Manifiesto del surrealismo definió la nueva corriente como el "automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral [...] El surrealismo se apoya en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas antes de él, en la omnipotencia del sueño, en el juego

desinteresado del pensamiento".⁸⁷ Para los fundadores de esta corriente, según Ferdinand Alquié, autor de la Filosofía del surrealismo, el hombre no era ese ser definido por el positivismo y cientificismo, sino un ser instintivo, con sueños y deseos, tal como lo revelaba el psicoanálisis. Las nuevas indagaciones sobre el inconsciente no sólo enriquecían al nuevo movimiento, sino que también la finalidad del marxismo se hacía una con la del surrealismo: liberar al hombre. No obstante, cabe señalar aquí que más tarde se dieron fuertes diferencias entre ambas corrientes, a saber, la creencia del surrealismo en la libertad del espíritu. Para el materialismo histórico, la revolución es la única tarea del hombre; para Breton, solamente una de las tareas del hombre.

El estudioso, Maurice Nadeau, señala en su Historia del surrealismo que, "[s]egún sus modalidades, los surrealistas se hicieron marxistas (hasta 1935) y freudianos, poniendo el acento en la doble revolución a efectuar: «transformar el mundo», «cambiar la vida»".⁸⁸ Explica que planeaban lograrlo por medio de una actividad de creación plena, considerando al hombre como totalidad y dando libertad plena para sentir y actuar. De ahí que hayan hecho énfasis en la nocturnidad del ser, en la imaginación, en el instinto, en lo onírico, en lo irracional, en lo lúdico; para así romper con el ser alienado, mutilado y reprimido. Para Alquié, los surrealistas, sin embargo, no llegaban al nihilismo, puesto que sus acciones implicaban una intención moral.⁸⁹ "En todos esos asuntos donde los surrealistas expresan su odio y su asco por todo lo que viven, es indudable que su

⁸⁷ André Breton, Manifiesto del surrealismo, Antología 1913-1966, trad. Tomás Segovia (México, D.F.: Siglo XXI, 2002) 49. No discutiré aquí la cuestión sobre la veracidad del "automatismo psíquico puro", simplemente tomé en cuenta la intención surrealista de hacer una propuesta estética libre.

⁸⁸ Maurice Nadeau, Historia del surrealismo, trad. Juan-Ramón Capella (Barcelona: Ariel, 1972) 253.

⁸⁹ "La verdadera belleza es siempre moral y nos descubre lo que el hombre debe ser", menciona Ferdinand Alquié, Filosofía del surrealismo, trad. Benito Gómez (París: Barral editores, 1974) 45.

intención no deja de ser moral",⁹⁰ sin ser religiosa. El ateísmo fue otra bandera de libertad que se alzó contra cualquier institución que pretendiera limitar al ser.⁹¹

Así pues, el surrealismo se formó con base en una concepción revolucionaria del hombre y del mundo, "en una época en que las concepciones tradicionales de sus relaciones se habían hundido en la guerra. Jamás había parecido tan insoportable la sumisión del hombre al mundo, esta sumisión cuya aguda conciencia, junto con el deseo de poner fin a ella, hace al artista. [...] Lo que se representa es una aventura personal, frecuentemente dramática, trágica a veces...".⁹² Y como muestra basta mencionar a Salvador Dalí, a Max Ernst, a Frida Kahlo, entre otros.

Leonora Carrington, como surrealista, tiene un sueño recurrente, un sueño que ha expresado la propia revolución artística de la autora: la infancia. Sueño revivido, representado, plasmado en varias de sus obras: el cuadro Self portrait: The Inn of the Dawn Horse (1936-37); los cuentos, "La dama oval" y "El primer baile" (1939); la tragedia Penélope (1944) y el cuadro Penélope 2 (1960). Imágenes oníricas de una joven y un caballo de madera sirven a la autora en la recreación de un deseo: defender la pureza ontológica.⁹³

Esta reincidencia temática, al parecer, no es casual, por lo que parece pertinente acercarme al mundo onírico de la autora por medio del estudio de los temas y motivos⁹⁴

⁹⁰ Alquié 69.

⁹¹ Resulta interesante la paradoja entre el ateísmo declarado y el origen mágico o esotérico del automatismo que proclamaban los surrealistas.

⁹² Nadeau 253.

⁹³ He utilizado el término "ontológico", "ontología", etc., sin referirme a ninguna escuela filosófica en particular, sencillamente al conocimiento del ser.

⁹⁴ Se han tomado las definiciones de tema, tema-valor, tema-personaje y motivo del artículo de Luz Aurora Pimentel, "Tematología y transtextualidad," NRFH 1 (1993): 215-229. La doctora Pimentel define tema como "la materia prima a desarrollar en un discurso [...] que] *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo". Afirma que "tanto el tema como el motivo tienen un carácter abstracto y de materia prima", pero que el motivo "se distingue del tema por ser una unidad casi autónoma y por su

presentes en dichas obras, así como de las transformaciones que sufren al cambiar de medio expresivo. Particularmente me interesa la mudanza temática que va de lo narrativo a lo dramático, ya que dichas variaciones en el tema revelan el cambio de postura ideológica que tuvieron muchos artistas europeos surrealistas.

Además, indagaré en la relación que tiene la obra con el mito griego de Penélope y Odiseo. En términos generales, la re-creación del mito es particularmente útil a los intereses del surrealismo, ya que al servirse de lo mitológico el artista "inconscientemente" explica el mundo, según dice el estudioso Lecherbonnier en su obra El surrealismo. El mito, dice, "[e]n la medida en que es «simbólico», en que significa la confesión de impotencia de la razón cuando ésta pretende recurrir a la lógica para captar misterios cosmogónicos, procede por razonamiento «analógico», uniendo así el pensamiento primitivo y la búsqueda surrealista de un descifre universal, tanto por su forma como por su contenido. En efecto, ocurre que el mito no sólo es superación del razonamiento discursivo sino además forma de explicación del mundo y expresión de las estructuras sociales de donde sale producido: en suma, proyección inconsciente de la explicación de las cosas por una sociedad dada".⁹⁵ La imagen de una nueva sociedad se proyecta en el nuevo mito de Penélope. Asimismo, esta recreación mítica sin duda nos llevará a preguntarnos de qué le ha servido el mito a la fantasía de la autora para expresarse.

recursividad". El tema se divide en tema-valor (valor como categoría semántica), "que constituye la fase más abstracta", y tema-personaje, "que sintetiza un conjunto de temas-valor en el nombre mismo del personaje", tales como Fausto, Prometeo, Salomé, etc. El motivo se divide en idea o concepto abstracto (la rebelión), situación de base o programa narrativo potencial (la oposición entre el padre y el hijo), objetos y espacios o programas descriptivos potenciales ("la casa embrujada", "el cisne", "el laberinto"), imagen recurrente -palabra o frase- (el "nothing" del *Rey Lear*) y *topos* o cristalización verbal de la idea (*locus amoenus*, "el mundo como teatro", "la vida es sueño").

⁹⁵ G. Durozoi-B. Lecherbonnier, El surrealismo, trad. Josep Elias (Madrid: Guadarrama, 1974) 150.

Entre los pintores de México Leonora Carrington era un personaje mítico, encarnación del surrealismo; no obstante, el medio europeo en que se dio a conocer ya la había calificado como tal. Pierre Mabilie describe que Carrington "apareció antes de la guerra en el medio surrealista parisiense como un personaje maravilloso. Delgada, morena, las cejas espesas, los ojos brillando con un fuego singular, sorprendía por una belleza que evocaba las princesas de la Escocia legendaria, esos seres de gran ligereza que se escapan por los techos de los castillos medievales para galopar sobre caballos blancos salvajes y desvanecerse a una vuelta del camino de la landa...".⁹⁶ Además, su comportamiento era particularmente libre. En su Antología del humor negro, André Breton la presenta con una anécdota que revela hasta que punto a la artista le eran indiferentes las formas de aprobación sociales: "Las personas respetables que, hace unos doce de años, la invitaron a cenar a un restaurante de lujo todavía no se han recuperado del malestar que sintieron al comprobar que, sin dejar de participar en la conversación, se había descalzado para embadurnarse pacientemente los pies de mostaza".⁹⁷

Alejandro Jodorowski, actor y director teatral y cinematográfico chileno, radicó en México al igual que Leonora y llegaron a trabajar juntos. En su autobiografía espiritual, El maestro y las magas, Jodorowski narra sus primeros y perturbadores encuentros con la artista y cómo Carrington lo reconcilia con la figura femenina y con el deseo. Ante la expectativa de conocer a una mujer de cincuenta y dos años, Jodorowski se siente nervioso y poco ilusionado, porque en ese entonces él pensaba, absurdamente

⁹⁶ Agustí Bartra, prólogo a La dama oval, trad. Agustí Bartra (México, D.F.: Era, 1965) 10-11.

⁹⁷ Breton, Antología del humor negro, trad. Joaquín Jordá (Barcelona: Anagrama, 2005) 381.

reconoce, que las personas de esa edad ya eran ancianas⁹⁸; además, el mismo autor admite que en esa época solía sentir un cierto rechazo hacia las mujeres en general, debido a la ausencia de amor materno que sufrió. Al llegar a la casa de Carrington, después de pasar por pasillos estrechos y semioscuros, es gratamente sorprendido: "en lo alto de la escalera más que una mujer vi a un ser",⁹⁹ relata. Ella llevaba puesta una túnica negra sin ningún adorno o maquillaje. El director enmudeció impresionado, pero Leonora lo invitó a que le mostrase sus dotes mímicas (que había aprendido de Marcel Marceau). Jodorowski lo hizo dejándose llevar –inspirado por ella- por el movimiento puro, enseguida; Leonora lo invitó a compartir un té mágico: "[e]ndulzó la bebida con miel. Luego, levantó la túnica que la cubría hasta los tobillos y me mostró en la pantorrilla una pequeña herida. Con la cucharilla para el té, y una infantil expresión de hechicera, rascó la costra y la llenó con sangre [...] la transportó hasta mi vaso, vació la roja materia en la infusión y me la ofreció. Yo la bebí con la misma lentitud y atención con que se bebe en la ceremonia japonesa del té. Después escarbó en una caja oval, sacó unas pequeñas tijeras y me cortó las uñas de las manos y un mechón de cabellos. Guardó aquello en una bolsita y se la colgó del pecho. Musitó «¡Volverás!»".¹⁰⁰ En ese momento, Alejandro se sintió hermano de Pablo y de Gaby, hijos de Carrington, ya que la sangre de la artista "circulaba" por los tres. La descripción de este primer encuentro bien podría ser una escena de alguna de sus películas, donde lo simbólico suplanta a lo cotidiano. El influjo estaba dado.

⁹⁸ Al parecer hay un error aritmético, Jodorowski dice contar con treinta años en ese momento y que sabía que Leonora había nacido en 1917... Por tanto, ella contaría sólo con cuarenta y dos años y no los cincuenta y dos que Alejandro menciona.

⁹⁹ Jodorowski 65.

¹⁰⁰ Jodorowski 67.

El brebaje hizo rápido efecto, pues Jodorowski regresó a las tres de la mañana atraído irresistiblemente por "la maga surrealista"; según describe, Leonora estaba en su taller de pintura, "sentada en un trono de madera, cuyo respaldo era el torso de un ángel. Desnuda, cubierta sólo por un chal de plegaria rabínica, con los ojos fijos, sin parpadear, mirando hacia el infinito, [cual] mascarón de proa de un barco que emerge de una antigua civilización"¹⁰¹. Jodorowski se sentó en el suelo frente a la efigie que recitaba en inglés¹⁰². La visión es completada por Chiki, el esposo de Carrington, quien entra por ella, la toma entre sus brazos y la recuesta en su cama, sin que Leonora deje de recitar hasta que se queda dormida.

Entonces, Alejandro dice sentirse libre de recorrer la casa de la artista y la describe como "la continuación mágica de su espíritu. La pintora estaba en cada mueble, en cada objeto, en cada una de las numerosas plantas que crecían con exhuberancia en todos los rincones. Había, sentadas por aquí y por allá, altas y delgadas muñecas; algunas colgadas del techo, balanceándose como péndulos. Los sillones estaban recubiertos de tapices donde brillaban extraños símbolos"¹⁰³. Al parecer, Leonora imprimía su personalidad hasta en el mínimo detalle.

Cada encuentro con Carrington fue sorprendente para el director. En otra ocasión, recibió una llamada de ella citándolo en el hotel Reforma, le pidió que reservara la

¹⁰¹ Jodorowski 68.

¹⁰² Jodorowski dice recordar los versos, que evocan las *nonsense rhymes* inglesas: "I the eye that sees nine differents worlds and tell the tale of each. / I Anuba who saw the guts of Pharaoph, embalmer, outcast. / I the lion Goddess who eat the ancestors and churned them into gold in her belly. / I the lunatic and fool meal for worse fools than I. / I the bitch of Sirius landed here from the terrible hyperbole to howl at the Moon. / I the bamboo in the hand of Huang Po. / I the Queen bee in the entrail's of Samson's dead lion. / I the tears of the arcangel that melted it again. / I the solitary joke made by the snow queen in higher mathematics. / I the gipsey who brought the first greasy Tarot from Venus. / I the tree of wisdom whose thirteen branches lead eternally back again. / I the eleven commandement thou shalt despise no being..." (El maestro y las magas 69).

¹⁰³ Jodorowski 66.

habitación veintidós y la esperara allí. Alejandro admite haber pensado que se trataría de un encuentro sexual, pero en cambio es visitado nuevamente por una figura totalmente surrealista. Leonora llegó con una actitud diferente a la primera vez: "Vestida como yo de estricto negro, pero con zapatos de charol verde y la cabeza cubierta por un velo, se movía con la gracia de una muchacha de quince años. Su voz también había cambiado: ya no tenía los tonos graves de una sacerdotisa, sino que era cantarina, embebida en una encantadora timidez. Traía dos cajas cúbicas, una forrada con papel plateado y la otra con papel dorado [...] De la dorada extrajo un cráneo de azúcar —que los mexicanos usan para celebrar [a] sus difuntos el primero de noviembre— con un «Alejandro» grabado en la frente. De la caja plateada sacó otro cráneo con un «Leonora». Me pasó el que la representaba y se quedó con aquel que tenía mi nombre. «Vamos a devorarnos el uno al otro» me dijo, y dio un mordisco a su azucarada calavera. Yo hice lo mismo con la mía. Mirándonos a los ojos, olvidados del mundo, de nosotros mismos, de todo, fuimos lentamente comiéndonos esos cráneos. En un momento su rostro se esfumó y en su lugar vi el mío. Ella, como si se diera cuenta de mi alucinación, me dijo: «Ahora tu cara es mi espejo»".¹⁰⁴ Para los mexicanos, comer una calaverita de azúcar es algo normal desde la infancia, pero para dos artistas extranjeros el hecho adquiere un simbolismo especial, al punto de volverse un delirio, como afirma Jodorowski.

Así pues, el surrealismo para Leonora Carrington es algo más que una corriente en la que la artista se inscribió, es su verdad, ella misma es el surrealismo. Su obra sobrepasa lo autobiográfico, para ser ella misma una obra de arte.

Lamentablemente, Alejandro no menciona nada acerca de su experiencia creadora con Leonora en Penélope, pero sí nos da una idea de la complejidad y riqueza de la vida

¹⁰⁴ Jodorowski 73.

interior de Carrington. Así pues, su obra, como mencioné más arriba, va más allá de lo puramente autobiográfico, se vuelve, en palabras de Agustí Bartra una "mitología personal", una "protesta espiritual contra una realidad rechazada, [que] más que intentar una destrucción de fronteras y límites, se proyecta en acción de poesía mediante una lógica mágica".¹⁰⁵ Sus obras son una extensión de la obra que es ella misma.

La fantasía de Carrington es entonces una fantasía surrealista no sólo porque coincide con la propuesta generada en el momento de su encuentro con el arte, sino también porque su espíritu artístico halla en el surrealismo el código para comunicar su ser. La artista no podría adaptarse al naturalismo, por ejemplo, porque su esencia no gusta de imitar la realidad, sino de moldearla, de jugar con ella, de ir más allá. Acunada por las historias de su nana, los cuentos de su madre y autores como Swift y Carroll¹⁰⁶, la fantasía de Leonora descubrió en el surrealismo la libertad vital para desarrollarse.

Aunque se sabe que existen otras obras teatrales escritas por ella, a saber, La fête d'l agneau (1940), Une chemise de Nuit Flanelle (1945), La invención del mole (1960), Judith (1961) y Opus Sinistrum (1969), decidí trabajar únicamente con Penélope por ser una obra inserta en una serie de creaciones lo suficientemente rica como para dialogar con la fantasía de la artista.

Dicho de otra manera, la importancia de esta pieza teatral dentro de la producción de la autora radica en que, como dije antes, el tema que desarrolla es una constante en su

¹⁰⁵ Bartra 11. En el resto de la cita, Bartra asegura, sin embargo, que la obra de Carrington sólo tiene puntos de contacto con el surrealismo, ya que "no se adhiere ciegamente a una ortodoxia del subconsciente ni a las falacias de un automatismo asociativo". Afirmación con la que tenemos nuestras reservas, puesto que nos parece que la obra sí es surrealista y que la discusión sobre el "automatismo psíquico" que pregonaban practicar los artistas surrealistas es un tema independiente de la categoría estética en la que se inscribe.

¹⁰⁶ Cf. Lourdes Andrade, Leonora Carrington, historia en dos tiempos (México, D.F.: Conaculta, 1998) 10.

obra artística, tanto en sus obras narrativas como en las pictóricas originadas antes y después de Penélope. Esto me permitirá también demostrar lo que mencioné ya en el primer capítulo acerca de la variedad textual en que se puede expresar lo fantástico. Y, de alguna manera, confirmar que lo fantástico es una auténtica categoría estética, más que un género.

2.- Penélope.

Nosotros también deberíamos abrirnos como la crisálida para emerger nuevos, los cabellos erizados semejantes a rayos de luz, inimaginablemente otros.
Carrington, cit. en El maestro y las magas

Lo primero que el espectador contempla al comenzar la obra es a una joven que enjuga la ventana con su larga cabellera negra en una habitación de niños, donde hay juguetes por todas partes. Con la joven, Penélope, está otra mujer mayor remendando calcetas. Las tres primeras líneas no indican nada extraño o sobrenatural, hasta que habla Tártaro, el caballo de madera, sin que ellas se sorprendan. El mundo lúdico que el público percibe va cobrando con la voz de Tártaro una dimensión onírica. Los diálogos entre los personajes, cotidianos para ellos, van hipnotizando al receptor, como si lo fuesen preparando para un trance. Penélope le pide a Tártaro que galope lejos, que viaje, y que le diga lo que observa en el camino. El caballo de madera permanece en el mismo sitio aparentemente, pero su voz "se oye a lo lejos, como en un sueño",¹⁰⁷ según indica la didascalía. El sueño es premonitorio; sin embargo, el público en ese momento no tiene suficiente información acerca de los personajes, se podría decir –de algún modo– que sólo las percibe a nivel inconsciente. Las imágenes que describe Tártaro son surrealistas: una

¹⁰⁷ Leonora Carrington, Penélope, trad. J. F. (1944; México D.F.: Prometeus, 1949) 176.

urraca que ha perdido un ala salta entre hombrecillos de nieve petrificados; un anciano que avanza entre la nieve como un niño, pulverizando a los hombrecillos de nieve con su bastón de oro; una carroza fúnebre llena de plantas, una dama de rostro gris y camisa de noche, que corre a un lado de Tártaro quien intenta ver nuevamente qué es lo que hay dentro de la carroza. Al tiempo, Penélope ejecuta una danza "grave". El sueño termina súbitamente, cuando el hermano de Penélope, José, irrumpe en la habitación congelando a los juguetes ("como muertos",¹⁰⁸ según indica otra didascalia). José le lleva a su hermana una "invitación" de parte de su padre para presentarla en sociedad. Ella se resiste un poco, en un diálogo apático con su hermano, pero finalmente decide ir. El hermano sale de escena y los criados entran con un vestido verde para que luzca ella en la recepción; todos ellos van ataviados con distintos matices del verde que llevará Penélope y ejecutan una graciosa danza. En cuanto los criados se marchan, Tártaro y Penélope discuten, cual pareja de amantes, sobre el pasado; pero, llega entonces "la vieja", la señorita Rocafría, a reprender a Penélope acerca del juego prohibido por su padre, Felipe Cuatropiés, que está realizando con Tártaro. Tras la institutriz, entra la nodriza y saca a la señorita Rocafría de la habitación a punta de escobazos. Hasta antes de la escena de los criados, el espectador podría pensar que los diálogos de Tártaro al principio de la obra ilustraban únicamente el juego de una niña (del que es posible que la nodriza fuera cómplice). Pero a partir de esta última escena se hace evidente la animación autónoma de Tártaro, así como la de las muñecas, la del gato risón, y la del pájaro, juguetes y animales que en la siguiente secuencia darán consejos a Penélope sobre cómo debe acicalarse y comportarse durante la cena de presentación en sociedad. En eso están, cuando una vaca blanca, partera de la familia, le advierte sobre un peligroso miembro de la familia "que es

¹⁰⁸ Carrington, Penélope 177.

enemigo de la magia".¹⁰⁹ A pesar del aviso, Penélope sale a su presentación, y los seguidores de luz del escenario no se van con la protagonista, sino que se quedan en el cuarto, iluminando a los juguetes que cuchichean mientras la nodriza continúa haciendo calceta. Súbitamente, el público recibe otra sorpresa: va escuchando un batir de alas y una voz que llama a Tártaro, para ver entrar a escena el fantasma de la señora Helena Cuatropiés rompiendo los vidrios de la ventana. Es la madre de Penélope, quien se presenta como un cadáver en estado de putrefacción, con gusanos en las orejas y tierra en las uñas, puesto que ha tenido que rascar para salir de su tumba. Es además un fantasma amnésico que vive fijo en el pasado: la mujer cree estar embarazada. Tártaro y la nodriza la rechazan y la expulsan hasta que le hacen ver que ese bebé, que dice esperar, ya nació, que es Penélope, quien ahora ocupa su lugar como amante de Tártaro. Helena sale por la ventana aullando angustiada, enseguida se escucha el grito de un ave nocturna y una voz que exclama: "Más que muerta y podrida a medias".¹¹⁰

Hasta aquí el primer acto. Suficientes imágenes alucinantes para que el espectador opte por salir de la sala o acepte dócilmente continuar en el sueño de Carrington. En el segundo acto las imágenes cobrarán tal fuerza que el público será testigo de la metamorfosis de Penélope en escena.

Al correrse el telón nuevamente, el escenario muestra un gran comedor –lujoso, aunque siniestro- lleno de elegantes invitados. El padre de Penélope, Felipe Cuatropiés, un anciano alto, habla con Enriqueta Pájarogordo y con Maud Cuatropiés, su esposa, cuando entra Penélope. La joven se comporta irreverente -con su padre especialmente- y escandaliza a los invitados, quienes tratan de simular tranquilidad. El público, de pronto,

¹⁰⁹ Carrington, Penélope 183.

¹¹⁰ Carrington, Penélope 186.

observa que las luces se van apagando con suavidad hasta que sólo queda visible un pájaro moteado en la ventana, que entona una canción de tema tétrico. Sube la luz y la joven se ha metamorfoseado: Penélope se encabrita –literalmente- y salta por la ventana. Tiene ahora cabeza de caballo.

La fantasía es entonces personificada por una mujer con cabeza de caballo. La siguiente escena transcurre en un jardín nevado, donde la joven se encuentra con Tártaro, quien la encuentra más bella que nunca en su reciente transformación. Carrington no se detiene ahí, el espectador continuará siendo sorprendido durante el resto de la acción. El padre de Penélope, transformado en un ser de aspecto salvaje (su cabello ahora es largo y se encuentra despeinado) sale tras los amantes con una horda de fantasmas-ancestros, los Cuatropiés, quienes quieren vengar a sus mujeres del caballo que las ha enloquecido. Por otro lado, Helena Cuatropiés va acompañada de *las* fantasmas-ancestros quienes reclaman a su amado Tártaro como suyo. Sin embargo, los amantes son advertidos por la vaca visionaria del primer acto y los tres escalan un árbol para esconderse de la parentela espectral y del padre. Los fantasmas femeninos se matan entre sí por celos, y los fantasmas masculinos se alejan siguiendo al padre de Penélope y jurando venganza. Cuando aparentemente el peligro ha pasado, Penélope, Tártaro y la vaca bajan del árbol y celebran junto con los demás juguetes, que han bajado del sexto piso y bailan para festejar; pero el aya francesa, la señorita Rocafría, ve a Tártaro y a Penélope besarse y arrastra a Penélope, "más caballo que nunca",¹¹¹ hacia su padre. Tártaro se desvanece. Penélope suplica piedad.

El tercer acto comienza en la habitación de Maud Cuatropiés. Es la mañana de año nuevo y la señora Cuatropiés recibe la visita de Enriqueta Pájarogordo, quien se halla

¹¹¹ Carrington, Penélope 198.

muy alterada y advierte a Maud que tanto su hogar como ella están amenazados por un grave peligro. Al mismo tiempo entra el señor Cuatropiés, nuevamente normal y Enriqueta trata de despedirse, pero entra la institutriz junto con Penélope, quien aún conserva rostro de equino. Felipe Cuatropiés reprende cortésmente a su hija y le dice que ha decidido quemar a Tártaro, porque el caballo de madera es para los niños y ella es ya una joven.

El último acto completa el círculo onírico al terminar en donde inicia: la *nursery*. El espectador va a hallar a la protagonista igual que en el primer acto, frente a la ventana enjugando el vidrio con su cabello y con cabeza humana. A su lado estarán también Tártaro y la nodriza haciendo calceta. La imagen es la de un sueño repitiéndose. Penélope parece percibir lo mismo que el espectador: "Me parece que estoy ante esta ventana desde hace largo tiempo".¹¹² Nuevamente Tártaro "viaja" y rescata una historia sobre un niño que le temía a los topos y a quien los seres luminosos no escuchaban. Al terminar, el pájaro moteado regresa una vez más y canta. Su canción, una canción inglesa crea una especie de sopor hipnótico en los personajes, quienes se quedan inmovilizados. Penélope sale como sonámbula de la habitación, que ha quedado en penumbras. Entra enseguida la señorita Rocafría quien se desplaza utilizando posturas de bailarina y profiriendo palabras extrañas a los juguetes, hasta llegar al paroxismo. Se controla un poco ante la llegada del señor Cuatropiés, quien se precipita sobre una sombra con un martillo. El espectador adivina lo que sucede gracias a las imágenes auditivas que propone Carrington, la madera cruje y se escuchan relinchos: Tártaro está siendo destruido. Pero de la sombra sobre la que se abalanzó Cuatropiés emergen Tártaro y Penélope. La pareja, de caballo y mujer con cabeza de caballo, se aleja tomada de la mano mientras el señor Cuatropiés exclama:

¹¹² Carrington, Penélope 199.

"¡Hija mía, regresa! ¡no te he matado a ti!"¹¹³ Se echa a llorar y se arroja por la ventana, al igual que la señorita Rocafría y todos los personajes del cuarto de los niños. El sueño termina en silencio y en la obscuridad total.¹¹⁴

2.1 Ambiente onírico.

La obra presenta la ruptura de tantas leyes que se podría pensar que se aleja de lo fantástico al hacerle falta, quizás, la mezcla de realidades rivales,¹¹⁵ aspecto que he considerado como necesario para que se dé el fenómeno de lo fantástico. Sin embargo, la trasgresión de leyes es característica del sueño, reino de la fantasía, y la esencia de lo fantástico teatral en esta obra se halla en la intromisión a la mente de Penélope que puede hacer el espectador. A la posibilidad de ser testigos del terror y arrojamiento que *siente* la protagonista proyectados en imágenes oníricas.

He dicho ya que el surrealismo se sirve de por sí de la materia de los sueños para expresarse, pero este texto va más allá. Algunas señales que se hallan en la obra nos hacen pensar que se trata de un sueño, un sueño escenificado: la primera tiene que ver con el manejo del tiempo; la segunda, con los símbolos; con el desdoblamiento de personajes, la tercera.

1.- Manejo del tiempo. Presente, pasado y futuro se mezclan constantemente, al punto de fusionarse. Interactúan incluso los viajes premonitorios de Tártaro y el oráculo de la vaca. Imágenes que se repiten como la que abre y cierra la obra.¹¹⁶

¹¹³ Carrington, Penélope 202. Mayúsculas en el original.

¹¹⁴ Me permito justificar la extensa reseña que hice de la obra por la cantidad de detalles importantes para el análisis que haré a continuación.

¹¹⁵ La rivalidad también se encuentra entre la mirada espontánea y auténtica de Penélope, y la mirada predispuesta, social, del mundo al que se enfrenta la joven.

¹¹⁶ Profundizaré sobre este punto en el apartado que reflexiona en la propuesta temporal.

2.- Símbolos. Durante la representación, el espectador ha visto desfilar ante sus ojos variados elementos fantásticos, tales como juguetes animados, animales que hablan, fantasmas y una metamorfosis. Todos estos elementos han creado un mundo alterno al lado del mundo "racional" de la familia y sociedad en la que se mueve Penélope. Entre estos elementos hay algunos cuya naturaleza es simbólica,¹¹⁷ tales como la vaca, la ventana, el caballo, etc. Sin poder asegurar de ninguna manera que Carrington utilizó estos símbolos premeditadamente para sus creaciones, pienso que la interpretación de los símbolos puede dar cierta luz al caso y sugerir algunas reflexiones. Así pues, aunque no es mi intención hacer un análisis exhaustivo de los símbolos en Penélope, pienso que es importante conocer algunos de ellos para *interpretar* su sueño.

El primero que se presenta al espectador son las ventanas del cuarto de los niños, que aluden en términos generales a la receptividad. De acuerdo a la escenografía creada por la misma autora, una de estas ventanas es redonda¹¹⁸, aunque el guión no precise su forma. De ser así, equivaldría a una "receptividad de la misma naturaleza que la del ojo y de la conciencia", según el diccionario de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant.¹¹⁹ Cuando el pájaro moteado se asoma por la ventana invita a los personajes a abrirse a esa receptividad, a hacerse concientes; es decir, actúa como un recurso escénico para hacer saber al público que algo extraño va a pasar.

¹¹⁷ Entiendo símbolo aquí no sólo como la "[r]epresentación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada" [Real academia española, Diccionario de la Lengua Española (Madrid: Espasa Calpe, 2001) 2066], sino también en el sentido de "arquetipo" jungiano: "una condición estructural inherente a la psique" (Jung cit. por Chevalier 20). En palabras de Chevalier, los arquetipos, para C.G. Jung, son "estructuras psíquicas cuasi universales, innatas o heredadas, una especie de conciencia colectiva; se expresan a través de símbolos particulares cargados con gran potencia energética"(Chevalier 20). Esta noción me permite decir más adelante que los símbolos se dirigen al inconsciente.

¹¹⁸ Aunque no puedo asegurarlo, pienso que es la que está pintada al fondo de las mamparas, hacia la derecha, por donde se asoma el pájaro moteado, también pintado (Véase la copia de la fotografía del diseño escenográfico en el apartado de la propuesta espacial).

¹¹⁹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, trad. M. Silvar y A. Rodríguez (Barcelona: Herder, 1991) 105.

Ahora bien, la ventana de la habitación de los niños es probablemente rectangular, porque la ventana de The Inn... y de Penélope 2 está pintada así. La ventana cuadrada simboliza "la receptividad terrena, con respecto a las aportaciones celestiales".¹²⁰ Al inicio y al final de la obra, Penélope está de frente a esa receptividad, aunque tenga que enjugar el vidrio con su cabello y la nieve le impida ver con claridad, se encuentra alerta, pendiente de lo que pueda ocurrir.¹²¹

Por su parte, los cabellos simbolizan las virtudes de la persona a quien pertenecen, entre las que sobresalen la fuerza y la virilidad (se recordará la historia bíblica de Sansón, por ejemplo). De este modo, el cabello largo de la protagonista unido al símbolo de la ventana revelaría que se apoya en sus virtudes para adquirir conciencia de la situación en la que vive, y especialmente representarían el valor que tiene ella para enfrentarse con la sociedad. Por otro lado, según autores como la investigadora Lourdes Andrade, parte de las fuentes de Carrington provienen de esta tradición celta.¹²² El cabello largo simboliza en ésta tradición el tener condición real o el pertenecer a la aristocracia, que puede ser el único símbolo en este caso.

Como "símbolo de la tierra nutricia, [...] de fertilidad"¹²³ se encuentra la vaca blanca, que se autodenomina "animal sagrado"¹²⁴, tal como lo es para los *Veda*. En este sentido, la partera de la familia Cuatropiés es la madre que conoce a fondo los destinos de la parentela: "Todas las hijas de la familia nacen a la medianoche [...] Los varones Cuatropiés son de raza débil y perversa; son hombres que no conocen la magia; sienten

¹²⁰ Chevalier 1055.

¹²¹ Si bien resulta interesante que para aceptarse a sí misma utilice una máscara; tótem y símbolo necesario para explicar lo que las palabras no pueden.

¹²² Cf. Andrade, Leonora Carrington 10, por ejemplo.

¹²³ Chevalier 1043.

¹²⁴ Carrington, Penélope 182.

miedo cuando escuchan ruidos extraños en la noche...".¹²⁵ Por otro lado, en varios textos del budismo zen se asocia a la vaca al proceso que conduce gradualmente a la iluminación. Esto resulta interesante, ya que es la vaca la que les advierte a los amantes del peligro que corren: "Hay un hombre de cabellos largos y de ojos salvajes que pertenece a esa raza y que es enemigo de la magia [...] Es peligroso. No puedo decirte más";¹²⁶ aunque Penélope y sus juguetes no entienden nada, la nodriza confirma el poder visionario de la vaca: "Ésta oye cosas que no son de aquí. Comadre Blanquita, sabes demasiado".¹²⁷ Más tarde, cuando Tártaro y Penélope se encuentran en el jardín, la vaca les avisa que la horda de fantasmas viene tras ellos y los oculta en un árbol, actuando más como Celestina que como madre, condición que indica el símbolo "vaca".

Otro símbolo presente es el ave, el pájaro moteado que canta salvajemente. Por su capacidad para volar las aves son "símbolos de las relaciones entre cielo y tierra".¹²⁸ Particularmente, "[e]n el mundo céltico, el ave, en general, es la mensajera o la auxiliar de los dioses y del otro mundo".¹²⁹ Así, por ejemplo, en un interesante pasaje para nosotros del *Mabinogi de Pwyll*, la diosa galesa dice poseer aves capaces de despertar a los muertos y adormecer (o hacer morir) a los vivos con su canto. Tal cual hacen las aves de la diosa galesa, el pájaro moteado aparece en la obra en dos momentos claves: en la cena, justo antes de la metamorfosis, y poco antes de la destrucción de Tártaro. En el primer momento, su canto crea un ambiente de semioscuridad y al terminar los fantasmas Cuatropiés despiertan para perseguir a Penélope. Durante el segundo momento, el pájaro vuelve a cantar adormeciendo a todos los personajes del cuarto de los niños; enseguida

¹²⁵ Carrington, *Penélope* 182.

¹²⁶ Carrington, *Penélope* 183.

¹²⁷ Carrington, *Penélope* 183.

¹²⁸ Chevalier 154.

¹²⁹ Chevalier 155.

entra el padre que destruye a Tártaro. Las aves, junto con los caballos, son figuras constantes en las obras de Carrington que hemos relacionado con Penélope.¹³⁰ Si bien el ave es una presencia discreta al lado del caballo.

Así pues, aparece el último de todos estos símbolos: el caballo. Tártaro destaca en cuanto a su acepción nominal, su naturaleza equina y la relación que la joven Penélope tiene con él, ya que es una relación que vence a la muerte.

Literalmente, "tártaro"¹³¹ es sinónimo de infierno, o del lugar que habitan los espíritus de los muertos. Según el Diccionario de mitología clásica publicado por editorial Alianza, es una región situada debajo del Hades o Infierno, un "lugar temido por los propios dioses donde se enviaba no a los pecadores sino a los que ofendían especialmente a los dioses";¹³² también es uno de los elementos primordiales del mundo. Asimismo, en la Biblia, en la segunda epístola de San Pedro, se hace referencia al tártaro como al sitio al que fueron los ángeles pecadores.¹³³ Otra acepción interesante es aquella que se atribuye a este término "[e]n antiguas fuentes órficas y en las escuelas misteriosas también [como] la "cosa" ilimitada que existió primero, de la que nacieron la Luz y el Cosmos"¹³⁴; es decir, tártaro como la fuerza primordial.

Aunado a lo anterior, el caballo está asociado a las "tinieblas del mundo ctónico"¹³⁵. Para los psicoanalistas es un "símbolo del psiquismo inconsciente o de la

¹³⁰ Únicamente en el cuento "El primer baile" no encontré referencia a estos animales.

¹³¹ Del lat. *Tartārus*, y este del gr. *Τάρταρος*. El término incluye otros significados, a saber, compuestos químicos, salsa, ser natural de Tartaria y la lengua que allí se habla. Sin embargo, me parece que estas otras referencias no dan luz al caso.

¹³² Constantino Falcón, Emilio Fernández Galiano, y Raquel López, Diccionario de mitología clásica, vol. 2 (Madrid: Alianza, 1981) 579.

¹³³ "Pues si Dios no perdonó a los Ángeles que pecaron, sino que, precipitándolos en los abismos tenebrosos del Tártaro, los entregó para ser custodiados hasta el Juicio..." (La Biblia, 2 P, 2:4)

¹³⁴ Wikipedia. "Tártaro." <http://es.wikipedia.org/wiki/Tartarus>

¹³⁵ Chevalier 208.

psique no humana".¹³⁶ El caballo blanco específicamente simboliza por un lado el caballo luminoso, solar, cálido, pleno, con la suma de los colores; y, por el otro, el caballo de la muerte, con "una blancura lunar, fría, hecha de vacío, de ausencia de colores, [...] como un sudario o un fantasma"¹³⁷. En las didascalias no se encuentra precisado el color de Tártaro, sólo se dice que es de madera; tampoco se aclara cuál es el color de la cabeza de equina de Penélope. No obstante, durante el encuentro en el jardín, se señala que las crines de Tártaro se hallan cubiertas de nieve y, hacia el final, cuando emergen de la sombra, ambos "[s]on de una blancura resplandeciente, cegadora".¹³⁸ En la fotografía del montaje de Jodorowski se puede observar a Tártaro de blanco.¹³⁹

En varios cuadros de Carrington aparece este animal. El caballo blanco resulta ser más que un elemento constante en los textos, pictóricos y literarios de esta autora, es su alter-ego, su animal totémico.¹⁴⁰

La simbología de Tártaro se hace aún más compleja al reconsiderar que es un caballo de madera destinado al juego, a los niños. Y, desde nuestro análisis, Tártaro representa el mundo de la infancia (punto que explicaremos en el apartado 2.2 de este capítulo).

Por lo que se refiere a Penélope en su representación con cabeza de caballo, cabe señalar que la imagen de un hombre metamorfoseado en caballo se relaciona con el poseído y el iniciado: el hombre "se convierte en caballo, para ser montado por un

¹³⁶ Chevalier 208.

¹³⁷ Chevalier 211.

¹³⁸ Carrington, Penélope 200. Esta indicación no es definitiva, ya que sólo podría querer resaltar el estado sobrenatural de Penélope y Tártaro.

¹³⁹ ¿Me pregunto al margen si el simbolismo de los caballos de Penélope queda ambiguo para el espectador o lector al poseer los dos símbolos: solar-lunar?

¹⁴⁰ Cabe comentar aquí lo interesante que resulta la imagen de "Tártaro" en el cuadro Penélope 2, donde la autora le dio un tono grisáceo al cuerpo y una crin blanca.

espíritu",¹⁴¹ señalan Chevalier y Gheerbrant. Pero en este caso no hay cuerpo que montar, sólo cabeza que dirigir. Además, la imagen se puede asociar con la de Deméter de Arcadia, ésta última identificada a menudo con "una de las Erinias, ejecutoras de la justicia infernal".¹⁴² Así pues, Penélope aparece como justiciera en el reino de su caballo de madera, Tártaro.

El símbolo del caballo se extiende al apellido de la familia: los Cuatropiés. En este sentido, me parece que Carrington dota a toda la familia de Penélope la misma posibilidad de ser, es decir, la misma capacidad de transformarse en ese caballo blanco, siendo simplemente una cuestión "de voluntad". Penélope es una Cuatropiés que, al negar su apellido, asume su esencia. En "*La dama oval*", Lucrecia (Penélope) se zambulle en la nieve y grita: "¡Todos somos caballos!",¹⁴³ expresando así la igualdad potencial que cualquiera tiene para dejar surgir su verdad.

Hasta aquí he intentado analizar algunos de los símbolos de la obra; ahora bien, cabe preguntarse ¿qué ocurre con los símbolos en acción, con los símbolos en escena?, ¿funcionan igual en cualquier medio expresivo?, ¿la materialidad viva (un personaje "vaca" interpretado por un ser humano) aumenta o disminuye su efecto evocador? ¿Qué sentido tuvo entonces para Leonora Carrington servirse de ellos?, ¿sólo mostrar su sueño?

El manejo de los símbolos en Penélope resulta ser un recurso importante para esta obra, puesto que la inclusión o intrusión del espectador en la mente de la protagonista no está dada por un prólogo o por un narrador, ni por una musiquilla o cambio de luces, sino

¹⁴¹ Chevalier 210.

¹⁴² Chevalier 211. En Arcadia se adoró a la diosa griega de la agricultura, Deméter, como una deidad con cabeza de caballo. Deméter, además, fue madre de Perséfone, esposa de Hades, reina del inframundo. Las erinias eran espíritus de justicia y venganza que moraban en el inframundo.

¹⁴³ Carrington, "La dama oval" 23.

por imágenes que apelan al inconsciente. El espectador observa personajes símbolos, el caballo, la vaca, etc. y comprende entonces que la lógica con la que interactúan es la de los sueños. El soliloquio no es la única forma de conocer los pensamientos de un personaje teatral.

Si la autora siguió el método surrealista de la escritura automática o si lo hizo con plena conciencia no interesa, si consideramos que los símbolos, que vienen y van al inconsciente, cumplen su función expresiva y se comunican con el espectador. Además, opino que los símbolos tridimensionales serán difíciles de olvidar, puesto que a la imagen mental se le estará prestando vida. Asimismo el hecho de usar símbolos tridimensionales hace énfasis en la plasticidad del acto escénico y ayuda a comprender el texto literario.

3.- Desdoblamiento de personajes. La tercera señal que indica que Penélope podría ser un sueño escenificado, el desdoblamiento de personajes, resulta interesante ya que ocurre únicamente en el caso de los personajes femeninos, en Penélope y su madre, para ser precisos. En Penélope el fenómeno es múltiple, pues todos los personajes de la obra son la percepción inconsciente que la joven tiene de todos ellos, incluso de ella misma.¹⁴⁴

La madre de Penélope se presenta por un lado como Helena Cuatropiés, un cadáver putrefacto y amnésico que ama a Tártaro, y por el otro, como Maud Cuatropiés, una mujer burguesa y sumisa, que ha perdido la personalidad.¹⁴⁵ Las claves de este

¹⁴⁴ En el cuento "La dama oval" también se presenta este desdoblamiento de la protagonista. La narración parece ser el relato de un sueño, ya que las acciones descritas son irracionales (un caballo se balancea solo, una muchacha se transforma en caballo, etc.), así como el lenguaje, también aparecen algunos símbolos (el caballo, la urraca, la ventana, etc.) y –sobre todo– el hecho que la narradora de pronto sepa que La Dama Triste se llama Lucrecia. Sobre este cuento hablaré más detalladamente a lo largo del trabajo, especialmente en el apartado "Motivos del mito presentes en las obras analizadas".

¹⁴⁵ Es poco probable que Maud Cuatropiés represente a una mujer independiente de Helena, Maud es también la madre de Penélope. Pienso lo anterior tomando en cuenta el contenido biográfico de la obra.

desdoblamiento están dispersas por toda la obra. Hacia el inicio de la obra, cuando José, el hermano de Penélope, invita a ésta a cenar por orden del padre, le comenta: "Tu padre dijo a su mujer. (¿Sabías que tu madre murió?)".¹⁴⁶ Llama la atención que siendo hermanos diga *tu* padre, *tu* madre, aunque esto puede ser sólo un recurso para hacer énfasis en la distancia que existe entre los hermanos.¹⁴⁷ Pero lo realmente interesante está en el hecho de que Carrington ponga la segunda frase entre paréntesis: es claro que indica un cambio de volumen o tono que tiene que marcar el actor con respecto a la primera frase, por tratarse del tema de la muerte de la madre; no obstante, también indica cierta ironía acerca de la "muerte" de Helena. José le recuerda más adelante, "con vivacidad", que ella también sabía que Helena estaba muerta. Sobre la enfermedad de Helena, José dice a su hermana: "[r]econozco que tu madre tenía... graves... defectos, pero el respeto me impide...".¹⁴⁸ Penélope sabe perfectamente a lo que él se refiere (al juego con Tártaro), sin embargo finge ignorancia y lo perturba con preguntas tales como si uno de los defectos de su madre era que le gustaban los caballos. José palidece y corta la conversación. La supuesta enfermedad de Helena es la locura por Tártaro.

La enajenación lleva a Helena a su fin, al separarse de Tártaro. Al convertirse en Maud Cuatropiés, en "la esposa de", Helena muere. Ya como cadáver vuelve a su amado caballo y le dice: "¡Qué hermoso estás esta noche, Tártaro! ¿Sabes que abandoné una gran cena para venir a verte? Mi marido me preguntó: '¿Adónde vas, Helena?' ". Creo que sospecha algo, pero me es igual. Dije que me dolía la cabeza (ríe), y me siento tan bien

Hasta donde sé, los padres de la autora nunca se separaron y la madre aún vivía cuando Carrington fue presentada ante la corte. Existe una foto en la que ambas lucen elegantemente vestidas para la ocasión.

¹⁴⁶ Carrington, Penélope 178.

¹⁴⁷ De hecho, Penélope le dice al verlo: "No sabía que tuviera un hermano" (177). Y, según José, tienen quince años sin verse. Esta manera de hablarse prosigue durante toda la escena.

¹⁴⁸ Carrington, Penélope 179.

esta noche. Ayer me hizo una escena terrible. Gritó. ¡Es espantoso! [...] Qué tranquilidad reina aquí: sabes cómo me fatigan esas cenas. Estaba el viejo ridículo de Juanbecerro; me hace la corte, como de costumbre. No te pongas celoso, Tártaro: sólo a ti te amo".¹⁴⁹ Helena, en oposición a Penélope, no es capaz de imponerse, de asumirse amante de Tártaro y tiene que engañar a su marido. ¿Cómo se puede estar "más que muerta"? Un personaje invisible grita cuando Helena sale aullando: "Más que muerta y podrida a medias".¹⁵⁰ La frase se puede usar cuando alguien está vivo, pero que actúa como si ya hubiera muerto, se usa para referirse a un "muerto en vida". Cuando se está realmente muerto, no se puede estar "más". Es curioso y significativo que el fantasma esté más vivo que Maud, por el hecho de tener una pasión propia y no sólo apellido y propiedades.

2.2 La infancia o la muerte: refugio privilegiado de la pureza ontológica.

En el mundo lúdico, los juguetes hablan y se mueven gracias a la imaginación de un niño. Y así, podría decirse,¹⁵¹ sigue ocurriendo con Penélope, quien a pesar de ser ya una adolescente se niega a abandonar el juego. Esto hace que me pregunte: ¿por qué una joven aristócrata, con un futuro asegurado, querría resistirse a crecer? Quizá porque el panorama que tiene ante sí no lo ha elegido ella, sino la sociedad: casarse, asistir a aburridas cenas, mentir por entretenimiento, etc. Así, por ejemplo, en la cena, el padre le dice a una de sus invitadas: "Pobre Enriqueta. ¿Cuándo sabrá que la cortesía es mucho menos fatigosa que la verdad? Seamos frívolos...".¹⁵² A Penélope no le interesa el actuar educadamente, porque sabe que al hacerlo acabará con su ser auténtico. Y es entonces que entra en escena Tártaro, quien como hemos dicho, es la infancia misma de la joven.

¹⁴⁹ Carrington, Penélope 185.

¹⁵⁰ Carrington, Penélope 186.

¹⁵¹ *Podría*, ya que el juego con Tártaro va más allá de la imaginación.

¹⁵² Carrington, Penélope 187.

Ella no quiere cortar los lazos que tiene con ese mundo lúdico porque es ése el *lugar* donde ella puede *ser*. La niñez es una etapa de libertad,¹⁵³ lugar privilegiado de expresión, que se va terminando con las imposiciones de la sociedad, occidental en este caso. Así pues, en Penélope y para Penélope, Tártaro resulta ser un refugio ontológico.

¿Por qué entonces elegir el mundo de lo siniestro para representar esa etapa?, ¿por qué nombrar "tártaro" a la infancia? Pienso que esta elección tiene que ver más con el sentido de la "cosa" primordial que con el de infierno. De hecho, Tártaro en la obra tiene vida propia. Es una fantasía, es decir, no sólo se mueve y habla, gracias a la imaginación de Penélope, sino que posee una animación independiente. Se recordará que estamos en un sueño y que hay escenas donde otros personajes interactúan dentro de éste, como la señorita Rocafría. Se trata, además, de un ente fantástico que crea sus propias fantasías, ya que en sus "viajes" Tártaro le cuenta a Penélope lo que "ve". Tal vez Tártaro sea algo más que la infancia: la fantasía creadora, el "algo" primordial. La relación que tiene este personaje con el Hades es sutil, no obstante existe. Desde cierta perspectiva el infierno es el mundo de los rechazados, de los que no obedecen. Y Penélope quiere ser parte de ese mundo, que representa para ella el otro lado del poder.¹⁵⁴

De este modo, Leonora Carrington pugna por una pureza ontológica que se da en la infancia y que hay que proteger de los espectros del pasado, de la tradición, del hipócrita "debe-ser" burgués y del patriarcado especialmente. Cabe traer a cuento que el primer Manifiesto... de Breton declara: "El espíritu que se sumerge en el surrealismo

¹⁵³ Hablo principalmente de libertad interior, pensar, actuar, conocer, con menos prejuicios o sin ellos que en la edad adulta.

¹⁵⁴ Una vez más, recorro a los datos biográficos de la autora, quien fue expulsada varias veces de internados católicos, lo que muestra la rebeldía que desde muy temprana edad ya tenía contra las ideas cristianas de los Carrington. Sin embargo, Andrade señala que la madre de la artista era la que profesaba la fe católica, mientras que el padre se decía "librepensador", y que curiosamente, el padre la había reprimido, mientras la madre la había apoyado en la medida de sus posibilidades.

revive exaltadamente la mejor parte de su infancia [...] Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la «verdadera vida»; [...] esa infancia en la que todo favorece la eficaz, y sin azares, posesión de uno mismo. Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros".¹⁵⁵ La infancia coincidiría entonces con la creencia en la felicidad, "creencia que, [señala Alquie,] precisamente el desarrollo temporal de la vida rompió y cuya pureza trata de recordarse".¹⁵⁶

Al ser una fantasía que transforma, que hace brotar o protege al verdadero ser, Penélope es una fantasía que libera. ¿Será acaso también una fantasía que se presenta como propuesta filosófica?, me pregunto.

El amor entre Penélope y Tártaro es del tipo de amor que vence a la muerte. Y el asunto me sirve de pretexto para hablar ya sea del refugio o de la "resurrección"¹⁵⁷ del ser pleno en la infancia, representada por Tártaro.

Contrario a lo que pasa en "La dama oval", cuyo final es derrotista puesto que Tártaro es destruido y Lucrecia se queda sola, Penélope es rebelde hasta el final, ni la destrucción de Tártaro los separa, al contrario, ella se va con él, quedan unidos por siempre; el padre pierde a la hija. No obstante, es justo recordar que ese triunfo de los amantes se da en la muerte. ¿Tiene Carrington la noción de que no hay libertad plena en la edad adulta, y que sólo halla certeza en la muerte?, ¿creerá ella en la imposibilidad de volver al ser puro que fuimos de niños?

De ser así la propuesta escénica de Carrington puede relacionarse con algunas ideas existencialistas sin profundizar en éstas, principalmente de Heidegger (existencia

¹⁵⁵ Breton, Manifiestos del surrealismo, trad. Andrés Bosch (Barcelona: Labor, 1995) 61-62.

¹⁵⁶ Alquie 55.

¹⁵⁷ No es vano usar ese término, en el último acto Penélope le pregunta a la nodriza si falta poco para Pascua. Aunque ésta le responda que no, hay una insinuación del final.

contingente, "ser para la muerte") y de Sartre¹⁵⁸ (conciencia del ser, existencialismo ateo, el hombre como extranjero en el mundo y el absurdo), si bien algunas ideas básicas provienen sin duda de Kierkegaard (la existencia esencial, la angustia, la verdad subjetiva, la rebelión contra el sistema).

En términos muy generales, según el estudioso Pietro Chiodi, el existencialismo rechaza la identificación de la realidad con un principio único absoluto, así como la identificación entre la realidad y la racionalidad; centra la existencia como modo de ser del ente finito que es el hombre; llama relación a la trascendencia del ser y destaca la categoría del posible como modo de ser y horizonte de inteligibilidad para la existencia humana en cuanto finita.¹⁵⁹ Surge frente al derrumbe de la seguridad en leyes fijas, en la decepción del progreso como vía hacia un mundo civilizado.

Con la búsqueda libre de la belleza, dice Alquie, "el surrealismo nos propone la esperanza de existir antes de cualquier desarrollo crítico, antes de cualquier reflexión sobre sí mismo, y proyecta la existencia a una especie de más allá de la vida natural, sin embargo inmanente a ella y no posterior, que parece manifestarse a quien quiera interpretar el Mundo bajo el aspecto de lo maravilloso".¹⁶⁰ De este modo, creo que la expresión de la fantasía en Carrington constituye en el fondo una búsqueda existencial.

3.- La fantasía como jinete ontológico en la recreación de un mito.

3.1 *La Odisea*, hipotexto de Penélope.

¹⁵⁸ La relación con Sartre es interesante, ya que las visiones fueron generadas simultáneamente. Él estrenó A puerta cerrada en París, el mismo año que Leonora escribió Penélope en México.

¹⁵⁹ Pietro Chiodi, El pensamiento existencialista: Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, trad. Héctor Rogel. (México: Uteha, 1962) 2.

¹⁶⁰ Alquie 15.

Al ir reflexionando en la obra teatral, he ido descubriendo algunas relaciones con otras obras pictóricas y narrativas de la misma artista y con obras de otros autores (Alicia en el país de las maravillas, Macbeth, etc.); sin embargo, salta a la vista la relación primera que tiene Penélope de Leonora Carrington con el mito de Penélope, recreado por Homero en La Odisea. Es inevitable asociar, por el simple título, estas obras con el mito griego.

Algunas reelaboraciones del tema han tratado de permanecer más o menos fieles (como la protagonista); pero también hay versiones donde el mito es un pretexto para la recreación, como el cuento de Augusto Monterroso, "La tela de Penélope o quién engaña a quién", donde Penélope es la que tiene esperando al marido con su interminable tejido, para que se aburra y la deje sola con los pretendientes, o la de Giono, Naissance de l'Odyssee, donde Odiseo se retrasa deliberadamente en volver y a su llegada a Ítaca aplaca la "cólera de la desabrida Penélope"¹⁶¹ por medio de ingeniosos relatos. En ambos casos el hipotexto¹⁶² se considera "mentiroso" y el hipertexto restablece la "verdadera historia", concebidas en términos de valorización de la astucia, una inclinada hacia ella y otra hacia él; o en la desvalorización del héroe; o reelaboraciones más complejas como la de Molly Bloom, del Ulises de Joyce, donde hay un nuevo énfasis en el tema-personaje¹⁶³ que cambia de "amor" a "erotismo" y de "fidelidad" a "infidelidad".

Como se sabe, La Odisea habla de las aventuras que vive Ulises en su travesía de vuelta a casa, Ítaca, donde lo esperan su hijo Telémaco y su esposa Penélope. El héroe

¹⁶¹ Giono citado por Gerard Gennete, Palimpsestos, la literatura en segundo grado, trad. Celia Fernández (Madrid: Taurus, 1989) 456.

¹⁶² Un texto anterior (A) del cual se deriva el hipertexto (B), "La Eneida y el Ulyesse [de Joyce] son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: La Odisea." Gennete, Palimpsestos 14-15.

¹⁶³ Ver nota 94 de este capítulo.

vuelve de Troya, donde ayudó a Menelao a recuperar a su esposa Helena, raptada por Paris. Ante la ausencia de su marido, Penélope se ve asediada por numerosos pretendientes, quienes agotan los bienes de Odiseo organizando banquetes, mientras esperan una respuesta de Penélope. Ella inventa una estratagema para evitar responderles, les dice que elegirá a alguno cuando termine una tela que servirá como sudario para Laertes, su suegro. Sin embargo, ella desteje durante la noche lo que hace durante el día, con el fin de alargar el plazo, ya que ella espera la vuelta de su marido. Los pretendientes son advertidos por una sirvienta y Penélope es descubierta. Inventa entonces un concurso; les informa que se casará con aquél que logre lanzar una flecha con el arco de su esposo, segura de que ninguno tendrá la fuerza. Odiseo ya ha vuelto a su patria, pero observa todo disfrazado de mendigo, planeando cuidadosamente la venganza contra los pretendientes de Penélope. Durante el certamen, Odiseo deja su disfraz y acaba, junto con Telémaco y dos fieles sirvientes, con todos los pretendientes gracias a la ayuda de la diosa Palas Atenea. Finalmente, los esposos se vuelven a reunir, dando prueba de su constancia.

Habría que añadir, puesto que, como se verá adelante, es importante para este estudio, que el mito también nos dice que Odiseo pretendió primero la mano de Helena, pero que, al ver el número de pretendientes que ésta tenía y al conocer a Penélope, decide casarse con esta última. No es casualidad, tampoco, que la madre de Penélope en la obra de Carrington se llame así: Helena.

3.2 Motivos del mito presentes en las obras analizadas.

Desde mi punto de vista, en el mito de Penélope la carga temática es la fidelidad, como tema-valor. Los motivos son la partida del amado, la espera fiel, la melancolía de

Penélope, los obstáculos que tiene que vencer Odiseo, la estrategia de Penélope: tejer durante el día y destejer durante la noche, la masacre de los pretendientes y, finalmente, el reencuentro de los amantes. Penélope como tema-personaje sintetiza el amor conyugal verdadero.

Los motivos del mito presentes en las obras de Carrington analizadas son:

- 1.- Odiseo-Tártaro deja a Helena –aquí madre de la protagonista- por Penélope.
- 2.- Odiseo-Tártaro viaja –sin irse físicamente- y estimula la fantasía de Penélope.¹⁶⁴
- 3.- Los pretendientes/fantasmas-ancestros quieren vengarse de Odiseo-Tártaro y acabar con él.
- 4.- Odiseo acaba con los pretendientes. Los fantasmas femeninos se matan entre sí.
- 5.- El amor- pasión de la pareja triunfa en la muerte.

Podemos observar en la siguiente tabla que solamente Penélope abarca los cinco motivos principales del hipotexto. Pero que todas las obras de Carrington que he relacionado con la obra de teatro coinciden en "el viaje".

Obras de Carrington	Motivos del mito				
En <u>The Inn...</u>		2			
En "La dama oval"		2	3		
En <u>Penélope</u>	1	2	3	4	5
En <u>Penélope 2</u>		2?		4	

¹⁶⁴ "El viaje", en casi todos los textos que retoman el mito, es indispensable. Odiseo sin partida, no es él.

Motivo 1.- El primer motivo se relaciona con Helena (de quien ya he hablado un poco en el apartado de desdoblamiento de personajes). Helena, en el mito, es famosa por su belleza. Helena, la madre de Penélope, es recordada como bella, y lo es Maud, la "otra" señora Cuatropiés; sin embargo, Helena ha perdido el amor, el respeto y las atenciones de las que era rodeada. Carrington presenta una Helena cadavérica, y otra que, sin tener ese aspecto, está tan muerta como los invitados y su marido. Helena está así por haber querido engañar a su esposo con Tártaro-Paris y no haber tenido el valor suficiente para asumirse como ser libre. Ella abandona una cena (en lugar de su patria) para poder estar con su amante; sin embargo su marido también la hace regresar. Maud Cuatropiés, como se mencionó, es el desdoblamiento de Helena, una mujer convencional, adaptada a la sociedad y sumisa al marido; es en lo que se convierte la madre de Penélope al renunciar a Tártaro, es decir, a su ser auténtico. Y Maud está presente en la cena, al tiempo que Helena está con Tártaro y la nodriza.

Según señala Falcón en su Diccionario de mitología clásica, existen otras versiones del mito que dan a Helena un destino diferente al descrito en La Odisea. Dichas versiones aseveran que el final de Helena no fue junto a su marido, sino que, después de la muerte de Menelao, "Helena había iniciado un triste peregrinaje que culminaba en Rodas, donde había sido atormentada por las mujeres del lugar y finalmente se había ahorcado".¹⁶⁵ Este final del mito lo relaciono con la obra de teatro y con el cuadro, Penélope 2. Con la obra porque Helena, después de luchar con la muerte para salir de su tumba, emprende un largo camino para ver a Tártaro, y así se lo dice: "Tártaro: cuánto tuve que rascar para salir de la tierra y venir contigo. Mira mis uñas... ¿no están todas rotas? Caminé de noche y vi cosas espantosas. Tártaro, cómo hay que amarte para poder

¹⁶⁵ Falcón 291.

soportar las cosas que encontré en mi carrera nocturna";¹⁶⁶ y su final es a manos de los otros fantasmas femeninos. Con el cuadro porque se observa la silueta de una mujer colgada de cabeza sobre la pared del lado izquierdo, atrás del caballo de juguete.

Motivo 2.- Los viajes de Tártaro son el hilo que une las telas de Carrington en torno al mito griego. El primer hipertexto de la autora relacionado con este motivo es el cuadro **The Inn of the Dawn Horse** [Autorretrato] 1936-1937.



*The Inn of the Dawn Horse [Autorretrato] 1936-1937.
Óleo sobre tela, 65 x 81 cm.*

Como se puede observar, en este cuadro, Leonora Carrington se representa sentada, vestida de amazona, con el cabello erizado, voluminoso, y el rostro fijo en el observador. A su lado, se halla una hiena madre¹⁶⁷. Atrás se vislumbra un caballo de juguete blanco que flota; y al fondo, una ventana por la que se observa un jardín plantado de cipreses con otro caballo blanco en actitud de galope.

Puesto que conocemos la obra Penélope, se puede deducir que el caballo blanco de juguete es Tártaro mismo. Sin embargo, lo es también el otro caballo blanco que se observa a través de la ventana, no sólo porque repite la actitud del de juguete, sino también porque está "viajando" para contarle algo interesante a Leonora. Esto último lo

¹⁶⁶ Carrington, Penélope 184.

¹⁶⁷ Sobre la hiena y la autorrepresentación se hablará más adelante en el apartado: "Una nueva mirada sobre la mujer".

infero gracias a Penélope: en la pieza teatral, Tártaro "galopa" para contar lo que va observando en el camino, es decir, el galope se resignifica en Carrington como sinónimo de "viaje". Asimismo, no es casual que el caballo vuele justo a la altura de la cabeza de la joven y que uno de los caballos se halle dentro de un espacio elegante (la silla, la cortina, el traje de amazona) mas cerrado, mientras el otro equino se encuentra libre en el bosque.

Además, hay que resaltar que el caballo volador de juguete que se localiza atrás de la amazona es un caballo híbrido cuya cabeza, si se observa con atención, es la de un ave (otra de las constantes en la creación de la autora). Estas sutiles hibridaciones son características de Leonora Carrington y están ligadas al movimiento surrealista,¹⁶⁸ así como al bestiario fantástico occidental. Ya hemos visto como el animal-híbrido, se realiza también en el híbrido animal/humano.

Hemos visto arriba que si la ventana es cuadrada simboliza la receptividad terrena en relación con lo que el cielo aporta. Mirada al paraíso: un caballo blanco que corre libre por el bosque, sin voltear atrás.

Después de haber sido repudiada por su padre ante el deseo de dedicarse a la pintura¹⁶⁹, Carrington escribió una serie de cuentos titulada La dama oval, ilustrados por Max Ernst, donde se halla el cuento homónimo que interesa a estas líneas, ya que es el segundo hipertexto que también da cuenta de los viajes de Tártaro.

¹⁶⁸ Para los artistas del surrealismo, según menciona André Breton en su artículo "El surrealismo y la pintura", Antología 1913-1966, trad. Tomás Segovia (México, D.F.: Siglo XXI, 2002), no tenía ningún caso imitar la realidad. Lo interesante para estos artistas era modificar la realidad, usar la imaginación. Por otro lado, en El maestro y las magas, Jodorowski comenta lo aberrante que le resultaba a Carrington retratar la realidad fielmente; incluso comenta que el rostro del retrato que pintó a María Félix lo hizo alguien más, porque a Carrington no le gustaba pintar así y Félix le había pedido que pintara lo que quisiera, pero que fuera fiel con su rostro.

¹⁶⁹ El arte, para el padre de Leonora es una actividad para "pobres y homosexuales" (Andrade, Leonora Carrington, 14.)

"La dama oval" comienza cuando la narradora sigue a Lucrecia al tercer piso, la habitación destinada a los niños, "donde, esparcidos por todas partes, se veían centenares de juguetes descompuestos y rotos"¹⁷⁰, además de hallarse Tártaro, el favorito de Lucrecia, un caballo de madera de cien años. En eso llega Mathilde, una urraca que entra rompiendo el vidrio por la ventana y con eso deja el paso libre a la nieve que rápidamente va llenando el cuarto. Entonces juegan a convertirse en caballos: "¡Todos somos caballos!"¹⁷¹, grita Lucrecia arrojándose en la nieve, quien al salir se ha convertido en un caballo blanco más veloz que Tártaro, que no "cambiaba de velocidad, pero [cuyos] ojos centelleaban".¹⁷²

Así pues, en "La dama oval", Tártaro es "un caballo de madera inmovilizado en actitud de galope"¹⁷³ que se mece solo sobre su balancín y del que dice Lucrecia "cuando regrese, me contará algo interesante".¹⁷⁴ Odiseo-Tártaro viaja y estimula la fantasía de Penélope-Lucrecia. Se ha visto que en el cuadro, el híbrido Tártaro vuela, pero en el cuento, no sólo Tártaro viaja, sino que Lucrecia –transformada íntegramente en caballo– galopa junto con él, incluso más velozmente¹⁷⁵. La transformación del motivo¹⁷⁶ 2 –el hecho de que Tártaro viaje acompañado de Lucrecia-Penélope– tiene consecuencias ideológicas, de las que trataré en el apartado sobre feminismo. Lo que resulta importante señalar aquí es que el viaje de Tártaro-Odiseo también está presente en los cuentos.

¹⁷⁰ Carrington, "La dama oval" 22.

¹⁷¹ Carrington, "La dama oval" 23.

¹⁷² Carrington, "La dama oval" 24.

¹⁷³ Carrington, "La dama oval" 22.

¹⁷⁴ Carrington, "La dama oval" 22.

¹⁷⁵ Pudiera ser que este cambio en los motivos provenga de un mito celta, la diosa Macha de los caballos tiene la cualidad de correr más rápido que éstos. Otros mitos probablemente relacionados sean el germánico de las Valkirias, mujeres que galopaban sobre caballos blancos o el nórdico sobre las Nornas, gigantas, como Lucrecia.

¹⁷⁶ Ver nota 94 de este capítulo.

La elección temática en "La dama oval", al igual que en The Inn of the Dawn Horse, ha trastocado casi todos los motivos originales del mito. De hecho, es el paratexto, Penélope, el que permite intentar un rescate intertextual del cuento.

Desde el principio del texto se deja ver la importancia que tienen los viajes de Tártaro en Penélope, cuando la joven le dice a su caballo: "Mi hermoso Tártaro, galopa, galopa lejos. Dime lo que veas en el camino. No olvides que te espero aquí... Siempre".¹⁷⁷ Y no sólo porque tiene implícito el viaje, sino también por la actitud de espera de la joven. En este caso, el uso del mito también reivindica algunos diálogos de Carrington que podrían pasar por sentimentales sin el contexto de La Odisea, tales como: *no olvides que te espero aquí... siempre*.

Además el viaje, como he mencionado, tiene la característica de ser premonitorio. Las imágenes surrealistas que describíamos anuncian la muerte de la protagonista con la destrucción de Tártaro a manos del padre, los celos de Helena y su deseo de venganza. En el primer caso vemos una carroza fúnebre tirada por caballos que galopan enloquecidos, Tártaro corre tras ellos intentando ver quién va adentro y cuando lo logra no puede más que emitir un grito. El final de la obra no se evidencia en la premonición, gracias a la oportuna intervención de José, quien irrumpe estrepitosamente en la habitación dando fin al "viaje". No es casual que sea el jefe de la familia Cuatropies el que lleve a cabo la destrucción de Tártaro y que ocurra en una carroza tirada por cuatro caballos (los "cuatropiés"), gordos y relucientes (imagen de abundancia).¹⁷⁸

¹⁷⁷ Carrington, Penélope 175.

¹⁷⁸ Esta imagen de la carroza ya se anunciaba en "La dama oval" cuando Lucrecia explica por qué está haciendo una huelga de hambre: "Aunque me muera de hambre él no ganará nunca. Desde aquí veo el cortejo fúnebre con sus *cuatro gordos y relucientes* caballos..., marchando lentamente, y mi pequeño ataúd blanco..." "La dama oval" 21. Por otro lado, la imagen final en Penélope de la carroza subraya el símbolo del caballo en "los Cuatropiés", cuando en una didascalia se apunta que "*[e]l lúgubre cortejo [de los fantasmas ancestros] va seguido por una carroza fúnebre cuyos caballos han desaparecido.*" Penélope

Asimismo, el personaje del padre está anunciado en la primera escena de la obra, en el viejo que Tártaro "ve" en su viaje y que salta con su bastón de oro destruyendo a los hombrecillos de nieve; al igual que el padre de Penélope, el viejo aplasta lo que quiere con su poder económico. En el segundo caso, Tártaro bajo estado de trance, durante su viaje, le dice a "alguien invisible", es decir, a un fantasma: "*¡Apártate cadáver!* Tengo que ver en la carroza... Penélope, Penélope; la nieve ha formado un velo y no veo ya. Esta dama está cubierta de nieve; sólo veo sus ojos que brillan... Quiere vengarse, está celosa. No creo nada de lo que me dice, Penélope".¹⁷⁹ Ese alguien velado es Helena, a quien más adelante Carrington muestra en una escena de la misma obra con Tártaro, donde los diálogos que Tártaro dirigió al fantasma en su estado de trance parecieran repetirse, como en: "No te acerques",¹⁸⁰ "Vete cadáver"¹⁸¹ y "Márchate pronto de aquí, viejo cadáver".¹⁸² Helena, al igual que Felipe Cuatropiés, está anunciada antes en el personaje de Matilde, una urraca furiosa a la que "la cólera la ha vuelto fea y flaca".¹⁸³ Matilde había sido empleada por Carrington en el cuento "La dama oval", aunque allí la mostraba simpática, repitiendo simplonamente las frases de Lucrecia.

El relato del viaje destaca la relación cercana que tienen Tártaro y Penélope; antes de pedirle una historia, la joven trata al caballo con cariño, "*(Penélope se aleja de la ventana y se coloca junto a Tártaro, enlazándole el cuello con el brazo)* Penélope-Cuéntame un cuento, Tártaro. Quiero algo muy divertido, que me distraiga".¹⁸⁴ Este diálogo también revela que si Tártaro viaja, es porque Penélope se lo pide. Aquí Tártaro

192. Es decir, no hay caballos porque los ancestros, son los "gordos y relucientes" Cuatropiés. El subrayado es mío.

¹⁷⁹ Carrington, Penélope 177. Las cursivas son mías.

¹⁸⁰ Carrington, Penélope 184.

¹⁸¹ Carrington, Penélope 184.

¹⁸² Carrington, Penélope 185.

¹⁸³ Carrington, Penélope 176.

¹⁸⁴ Carrington, Penélope 199-200.

ya no es el Odiseo que se ve obligado a viajar para cumplir una promesa o víctima del infortunio, sino que es un Odiseo que viaja específicamente para entretener a Penélope.

En el cuadro, **Penélope 2**, Tártaro le presenta a Penélope un mundo fantástico, plagado de símbolos, o ¿es Penélope ese mundo que abarca al mismo caballo?:



Penélope 2
Mixed media 17 3/4" x 24 7/8", Weinstein Gallery

En esta obra la mirada queda encuadrada en un marco rojo, en donde un caballo de madera sobre un balancín presenta el mundo simbólico de Penélope, el albergue del caballo blanco. Hacia el fondo se ven tres paredes, al igual que en The Inn..., sólo que aquí éstas son azules. En la pared izquierda se halla una mujer con un rostro algo cadavérico colgada de un tronco por su pie izquierdo. La pared central muestra una planta verde que al parecer sangra apresada por una mano; a un lado se ve una especie de

candelabro de tres ramas, sin velas. Entre estas figuras, arriba hay un círculo amarillo en el que se observa una flor amarilla de cuatro pétalos, abajo hay una copa que está siendo llenada con un líquido rojo por una figura ‘garigoleada’; mientras que a la derecha de la pared central hay un ave dentro de un huevo o espejo y que tiene un huevo rosa sobre éste –vale la pena subrayar que esta es la única figura, además del caballo, que posee tridimensionalidad, las otras figuras descritas parecen estar pintadas sobre las paredes pintadas de la pintura. La pared del lado derecho tiene una llave enorme sobre la que hay un tazón o frutero dorado sobre el que se ve un sol; en seguida hay una ventana, con las cortinas amarillas, sucias y desgarradas. Sobre el techo, nocturno y nublado, se asoma un sol fantasmagórico con bigotes, similar al que se dibuja en el pecho del caballo. Y el suelo, si es que existe alguno, parece sólo una mancha negra, un agujero.

Hay símbolos en las paredes que permanecen vedados, ambiguos; sin embargo, gracias a la lectura de los textos anteriores se pueden descifrar algunos de los enigmas de la tela. Por ejemplo, el faisán del huevo es Lucrecia-Penélope, en el cuento "La dama oval" está la huella intertextual para descifrar el símbolo: "nada se movía cerca de la ventana, excepto una pluma de faisán que llevaba prendida en sus cabellos"¹⁸⁵; por eso, al igual que "Tártaro" es la única figura con tridimensionalidad, para focalizar a Penélope y a Odiseo.

El hecho de que Tártaro sí tenga tres dimensiones me parece que está relacionado con el motivo del viaje, ya que al parecer todo lo que está dentro del cuadro es de una sola dimensión, como si existiera un mundo alterno al mundo del cuadro;¹⁸⁶ es como si Tártaro nos estuviese introduciendo a la *nursery*, a un mundo complejo con símbolos

¹⁸⁵ Carrington, La dama oval 17.

¹⁸⁶ Las implicaciones de esta división de mundos se explorará también en el apartado 4 sobre el espacio.

oníricos, como los que el mismo Tártaro describía en los "trances" que tenía en Penélope. De ser así, los observadores del cuadro seríamos partícipes del sueño de Penélope, o, llevando la imaginación al extremo, nosotros seríamos la propia Penélope, asistiendo al viaje de su caballo.

Por otro lado, pudiera ser que Tártaro no se hallase presentándonos el cuadro, sino que estuviera "saliendo" del cuadro. El hecho de que Tártaro estuviese adentro de la *nursery* y sólo asomado hacia nuestro mundo, para contarle a Penélope lo que ve, nos convertiría a nosotros, observadores, en símbolos surrealistas, sueños en la mente de una joven en otro universo. El mundo atrás del espejo sería el nuestro, y los fantasmas seríamos nosotros.

Esta idea justificaría que Penélope, representada en el ave, sea la única otra figura con dimensiones. También explicaría que el piso sea una nube negra, ya que como puerta a otra dimensión es natural que la imagen se distorsione, según el estereotipo de las puertas a otros mundos; si bien, esta lectura de "puerta" es válida también para la otra opción (que Tártaro nos "presente", como una especie de narrador teatral, a la *nursery*¹⁸⁷).

Motivos 3 y 4.- Al prolongarse la ausencia de Odiseo, los pretendientes de Penélope lo creen muerto y esperan que, si no es así, logren matarlo. Lo mismo intentan con Telémaco, el hijo del héroe. Por otro lado, el aqueo quiere vengarse de los hombres que celebran banquetes, saquean sus bienes e intentan casarse con su esposa y acabar con ellos. En el mito griego, Odiseo triunfa y los pretendientes son masacrados; en las dos obras de Carrington que retoman el motivo de la venganza ocurren modificaciones interesantes.

¹⁸⁷ Insisto en que es la habitación de los niños de Penélope, ya que la escenografía que la misma autora diseñó para el montaje con Jodorowski resulta casi idéntica.

Una remotivación importante está dada en el triunfo de los pretendientes en "**La dama oval**", quienes están representados solamente en la figura del padre. Para éste, el juego con Tártaro disminuye su poder sobre Lucrecia, porque en el mundo lúdico de la muchacha él no puede tener el control; además porque piensa que el juego la distrae de sus responsabilidades de adolescente: "Lo que voy a hacer es sólo por tu bien. [...] Eres demasiado grande para jugar con Tártaro, Tártaro es para los niños",¹⁸⁸ le recrimina, paradójicamente, como si fuera una niña: "Hijita, hay varias cosas que todavía no comprendes. Aunque yo sea el más indulgente de los padres, me veo obligado a enseñártelas. Creo que acabas de cumplir dieciocho años. Ya no eres una niña ¿No es verdad? [...] Penélope: tú sabes que eres demasiado grande para jugar con caballos. Tártaro es para los niños y no para las jóvenes. Por consiguiente me he dicho: «Voy a quemar a ese Tártaro, puesto que ya no hay niños aquí»".¹⁸⁹ La venganza se da cuando Lucrecia juega con Tártaro y es sorprendida por la criada traicionera. La señorita Rocafría la lleva ante su padre, "un anciano caballero, más semejante a una forma geométrica que a otra cosa",¹⁹⁰ quien le recuerda su advertencia sobre ese juego. Y, a pesar de las súplicas de Lucrecia "mudada en un ser flaco y tembloroso"¹⁹¹, el padre sube a quemar a Tártaro delante de la narradora (quien hemos dicho que es un desdoblamiento de Lucrecia): "A poco me tapaba los oídos con las manos: unos espantosos relinchos se oían arriba, como si una bestia sufriese inauditas torturas",¹⁹² exclama la narradora hacia el final.

¹⁸⁸ Carrington, "La dama oval" 26.

¹⁸⁹ Carrington, *Penélope* 198.

¹⁹⁰ Carrington, "La dama oval" 25.

¹⁹¹ Carrington, "La dama oval" 26.

¹⁹² Carrington, "La dama oval" 26.

Aunque el padre se halla en el comedor cascando una nuez, en lugar de celebrar un banquete, impone su voluntad a pesar de la rebeldía de Lucrecia, quien al ser sujeta cocea y rompe sillas y jarrones. La joven se acerca más a la Penélope de Homero al doblegar finalmente su espíritu subversivo y cambiar los relinchos de rabia por el llanto: "Lágrimas manaron de los grandes ojos de caballo de Lucrecia y cruzaron como dos riachuelos sus mejillas de nieve [...] Lucrecia estuvo pronto arrodillada en un lago de agua...".¹⁹³ Imagino en este punto el propio llanto de Penélope al haber recibido la noticia de la muerte de Odiseo, ya que sería "el asesinato de un sueño",¹⁹⁴ como dice Bartra que sucede en el caso de "La dama oval".

Si bien esta remotivación da el triunfo a los pretendientes, la que se propone en **Penélope** no sólo restaura la victoria de los amantes, sino que crea un grupo de pretendientas para Tártaro-Odiseo que el mito original no presenta.

Los pretendientes vuelven a ser un grupo numeroso en la obra: 48500 fantasmas masculinos para ser precisos, todos ellos encabezados por Felipe Cuatropiés, el padre de Penélope. Ellos surgen en la noche y desean vengar a sus mujeres del caballo que las enloquece. La horda de fantasmas exclama "llorando frías lágrimas": "Ha llegado el momento de vengarse. Es la lucha contra la *bestia*. Vamos a reclamar nuestras mujeres, nuestras mujeres y sus hijas".¹⁹⁵ La motivación de la venganza –la pérdida de sus

¹⁹³ Carrington, "La dama oval" 26. En La Odisea de Homero, se encuentran numerosas alusiones al llanto de Penélope, sólo para muestra basten estas tres: "para que aliviara del llanto y los gemidos a Penélope, que se lamentaba entre sollozos." (Madrid: Cátedra, 2005) 113 (IV.801-802), "Entonces Penélope subió al brillante piso de arriba y lloraba a Odiseo..." 287 (XVI.450-451), "Y cuando hubo subido al piso superior con las esclavas, se puso a llorar a Odiseo..." 334 (XIX.602-603).

¹⁹⁴ Bartra 12.

¹⁹⁵ Carrington, Penélope 193. Nótese el interesante sustantivo "bestia" atribuido a Tártaro, que incluye tanto al animal, como al señor del infierno. Las cursivas son nuestras. Como comentario aparte, también es interesante señalar la ausencia de la "a" personal en esta cita: "vamos a reclamar nuestras mujeres", en vez de decir "vamos a reclamar a nuestras mujeres", dándole valor de objeto a la mujer, y no de persona. Ignoro si esa fue la intención de Carrington o si es un defecto de traducción.

mujeres- es sólo un pretexto para matar a Tártaro. Más adelante, los ancestros fantasmas ven como los fantasmas femeninos se matan entre sí y ellos las miran impávidos, sin hacer nada por impedirlo. Cabe destacar que este sentido de posesión masculina en los fantasmas es semejante al sentir de los pretendientes en La Odisea, no les interesa la mujer en sí, sino ser su dueño.

El padre triunfa aparentemente una vez más y consume su venganza al destruir a Tártaro, aunque una vez más dependa de la señorita Rochefroide para lograrlo, la criada traicionera,¹⁹⁶ la Melanto¹⁹⁷ de Felipe, en lugar de Eurímaco. En el texto teatral, nunca se aclara hasta qué punto la señorita Rocafría y Felipe Cuatropiés tienen relaciones, pero es evidente el deseo de Rocafría por complacerlo porque le atrae como hombre; cuando se encuentra sola en la habitación, esperando que cumpla su promesa de destruir a Tártaro, se comporta como si esperara una cita de amor de manera ridícula: "Cuatropiés se retrasa, ¿qué hará? No hay que hacer esperar a las jóvenes, a las vírgenes, ¡caramba! (*Se retuerce de la risa*). Tienes bonitas piernas, hermosa... (*Se mira las piernas, que tiene completamente descubiertas; se sostiene la falda en el aire con expresión de alegría delirante*) [...] (*Mientras sufre un último paroxismo de risa, entra el Sr. Cuatropiés. La*

¹⁹⁶ La traición de la criada está señalada por Homero en dos ocasiones, una en voz de Antínoo: "Así que durante el día tejía la gran tela y por la noche, colocadas antorchas a su lado, la destejía. Su engaño pasó inadvertido durante tres años y convenció a los aqueos, pero cuando llegó el cuarto año y pasaron las estaciones, *una de sus mujeres*, que lo sabía todo, nos lo reveló y sorprendimos a ésta destejiendo la brillante tela. Así fue como la terminó, y no voluntariamente, sino por la fuerza". Homero 65 (II.104-111); la otra, en voz de la propia Penélope: "Entonces hilaba sin parar durante el día la gran tela y la deshacía durante la noche, poniendo antorchas a mi lado. Así engañé y persuadí a los aqueos durante tres años, pero cuando llegó el cuarto y se sucedieron las estaciones en el transcurrir de los meses –y pasaron muchos días–, por fin me sorprendieron *por culpa de mis esclavas* -¡perras que no se cuidan de mí!- y me reprendieron con sus palabras. Así que tuve que terminar el velo y no voluntariamente, sino por la fuerza" Homero 322 (XIX.148-156). Las cursivas son mías.

¹⁹⁷ Melanto es la criada malagradecida en el mito "la había engendrado Dolio, pero la crió Penélope y la cuidaba como a una hija y le daba juguetes, pero ni aún así sentía lástima en su corazón por Penélope, sino que solía acostarse y hacer el amor con Eurímaco". Homero 314 (XVIII.321-324). Eurímaco es uno de los pretendientes principales, junto con Antínoo.

Srita. Rocafría deja caer su falda, con un ademán entre el pudor y la coquetería)".¹⁹⁸

Rocafría está feliz de poder ayudar a su amo representando un servilismo absoluto al poder, de ahí su antagonismo con Penélope: "Srita Rocafría.- (*Inclinándose*) ¡Amo de la noche! La luna es tu corazón. El miedo vive en tus cabellos, tus exquisitos cabellos. / Sr. Cuatropiés.- ¡Silencio, idiota! ¿Están bien dormidos? / Srita. Rocafría.- Sí, querido amo".¹⁹⁹ Cuando Cuatropiés se lanza sobre la sombra con el afán de destruir a Tártaro reafirma su postura de poder "Soy el Amo. El único Amo ¿No es cierto, hija mía?"²⁰⁰ El triunfo del pretendiente sobre Odiseo dura unos segundos; de las sombras surgen Tártaro y Penélope ejecutando su propia venganza, haciéndole ver al padre que su relación es indestructible.

Vale la pena decir que la venganza de la pareja en la obra de Carrington tiene dos características importantes conectadas con la ideología de su época: La primera tiene que ver con que se trata de una acción pacífica, la segunda con que es la pareja misma la que la lleva a cabo.

Por lo que se refiere al cambio que sufre el motivo de las pretendidas de Odiseo, en el mito, la ninfa Calipso, Circe y las sirenas son quienes quieren retener a Odiseo a su paso. En Penélope, son los fantasmas femeninos quienes reclaman a Tártaro como suyo: "Dame a mi Tártaro, es mío. Me pertenece; soy la mujer del pequeño y querido Tártaro; soy su verdadera mujer",²⁰¹ exclaman después de que escuchan suplicar a Helena: "¡Felipe! Dame el cadáver de mi Tártaro. Me pertenece. Es mío; lo llevaré a la tierra y ahí dormiremos juntos, por la eternidad. Toma a mi hija, pero dame a mi pequeño

¹⁹⁸ Carrington, Penélope 201.

¹⁹⁹ Carrington, Penélope 201. En contraste con la actitud de Penélope ante su padre, ver "Una nueva mirada sobre la mujer".

²⁰⁰ Carrington, Penélope 201. "A" mayúscula en el original.

²⁰¹ Carrington, Penélope 193-194.

Tártaro".²⁰² Acto seguido, los fantasmas se matan entre sí. La obsesión de estos cadáveres por el caballo de madera es comprensible, ya que al perderlo se perdieron a ellas mismas, sólo Penélope logra ser fiel a su propia esencia. Después de la "matanza", Penélope baja del árbol en que se hallaba escondida de los fantasmas ancestros y expresa: "Dos veces muertos: es el fin de todo",²⁰³ haciendo referencia a la muerte física y a la ontológica.

Tártaro-Odisseo ha acabado también con su pretendiente, quien al parecer era más peligrosa que los pretendientes, aunque en el cuadro **Penélope 2** la pretendiente sólo se muestra como un recuerdo, no como algo aún amenazante.

En **Penélope 2**, justo detrás del caballo está la imagen de una mujer colgada de un árbol de una sola rama, como si estuviera ahorcada, aunque parece que sólo cuelga de su pie. Si bien los símbolos del cuadro son difíciles de descifrar, nos parece que se puede hablar de Helena, la madre de Penélope, si nos apoyamos en el mito. Ya vimos en el primer motivo que Falcón asienta que Helena terminó sus días ahorcándose.

También atrás se encuentra una planta verde que sangra aprisionada por una mano. Este símbolo al parecer se halla relacionado con Penélope y Helena Cuatropiés por el color verde. En **Penélope**, cuando Tártaro tiene la visión de la carroza fúnebre tirada por cuatro caballos le parece ver que va llena de plantas; aunque pienso que es otra imagen surrealista (junto con la del viejo y la de la urraca) que predice que la que va adentro es la joven; esta imagen anuncia el final de la obra: la muerte de Penélope; como mencioné en la reseña de **Penélope**, el sueño de Tártaro es un sueño premonitorio. Sin embargo hay una filiación menos sutil con el verde en los vestidos que solía usar Helena y el que su padre le envía. El color verde es símbolo de vida, de exhuberancia, pero

²⁰² Carrington, **Penélope** 193.

²⁰³ Carrington, **Penélope** 194.

también se relaciona con lo que está podrido o inmaduro. La obra usa ambos sentidos, a veces simultáneamente. Su hermano José le dice que lo único que recuerda de su madre es que "[t]enía los cabellos castaños, el rostro pálido [y que] usaba trajes verdes...";²⁰⁴ por eso Penélope, al danzar con los criados (quienes van ataviados con matices distintos del vestido verde de Penélope), murmura con voz estrangulada: "Todos los verdes de todas las aguas, de todas las plantas, de todas las noches. Padre mío, eres el Emperador de todos los cochinos".²⁰⁵ Por un lado, el verde evoca la vida en el agua y las plantas; pero, por el otro, se asocia también a lo putrefacto, o al agua estancada; el verde que indica putrefacción es atributo de Helena, de quien Tártaro dice: "su piel está verde y podrida".²⁰⁶ Felipe le manda a la joven un vestido similar a los que usaba Helena, es decir, liga a Penélope con su madre; en la cena, el padre incluso exclama al verla: "El parecido [con Helena] es asombroso ¡Cómo has crecido, Penélope!",²⁰⁷ cuando le da la bienvenida y la observa con el vestido verde que él le envió.

5.- El amor de la pareja triunfa en **Penélope**; no obstante es justo recordar que ese triunfo de los amantes se da en la muerte.²⁰⁸ Por un lado, cabe decir entonces que el amor entre la joven y Tártaro, el del ser con su infancia -con el espacio privilegiado de expresión- se vuelve una libertad restringida al llegar a la edad adulta y que sólo halla

²⁰⁴ Carrington, Penélope 179.

²⁰⁵ Carrington, Penélope 180.

²⁰⁶ Carrington, Penélope 185. Sería interesante profundizar en este punto, ya que hallamos otra filiación interesante en La hija de Rapaccini (1956) obra de teatro de Octavio Paz dedicada a Leonora Carrington, basada en la narración homónima de Nathaniel Hawthorne. La obra desarrolla un tema muy similar al de Penélope, un padre que pierde a su hija porque ésta se enamora, Beatriz, la hija de Rapaccini ha sido el blanco de los experimentos de su padre, quien la ha vuelto un ser venenoso que puede causar muerte a quien toque. Al final, el antídoto que a Beatriz le da su enamorado para que sea normal se vuelve contra ella y la mata. Rapaccini exclama hacia el final: "Hija, ¿por qué me has abandonado?" (Octavio Paz, La hija de Rapaccini. Obra poética (1935-1988), Barcelona: Seix Barral, 1990) 306, haciendo eco del parlamento final del padre de Penélope. Tal vez, Penélope es también una planta venenosa, envenenada por su padre... ¿Por qué Penélope les dice a sus amigos de la *nursery*: "Desconfíen de mí cuando vista de verde" (Carrington, Penélope 185)?

²⁰⁷ Carrington, Penélope 188.

²⁰⁸ Tema desarrollado en varias ocasiones por poetas como Petrarca y Quevedo, entre muchos otros.

certeza en la muerte; por el otro, que al permanecer en la niñez el ser logra trascender incluso el más allá.

En el último acto, Penélope le pregunta a su nodriza: "¿falta poco para Pascua?", "Claro que no" ²⁰⁹, le responde. De cara a la ventana, receptiva, Penélope presiente que algo trascendente se aproxima. Aunque "nanny" le diga que no, ella sabe que algo va a pasar. Entonces, ¿Penélope y Tártaro resucitan? De cierto modo se podría decir que sí, porque sus cuerpos siguen intactos, como si no hubiesen muerto. Sin embargo en la didascalía se indica con claridad que el estado de la pareja ha cambiado, ahora son seres luminosos: Cuando Felipe Cuatropiés se lanza sobre Tártaro con un martillo, se escucha "*([u]n grito desgarrador. Penélope y Tártaro emergen de la sombra. Son de una blancura resplandeciente, cegadora. Van cogidos de la mano. Penélope tiene, nuevamente, cabeza de caballo. Salen silenciosamente por la ventana)*".²¹⁰ Por esta razón me parece mejor concluir que los amantes nacen a otro estado superior con la auto-reafirmación de Penélope.

Si la ventana simboliza la receptividad de la conciencia, en el aquí y el ahora, y Penélope efectivamente se abre a una conciencia metafísica hasta las últimas consecuencias, entonces logra que el padre, la señorita Rocafría y los otros personajes de la habitación de los niños también acepten dicha conciencia, si bien esta aceptación o resignación²¹¹ genera un resultado violento, ya que ellos se arrojan por la ventana, contrario a Tártaro y Penélope, que salen discretamente. El ser, así, no sólo alcanza su plenitud, sino la conciencia del otro ante tal posibilidad de existencia. Al asumirse

²⁰⁹ Carrington, *Penélope* 199.

²¹⁰ Carrington, *Penélope* 302.

²¹¹ El señor Cuatropiés exclama: "¡HIJA MÍA, REGRESA! ¡NO TE HE MATADO A TI!". Carrington, *Penélope* 202. Mayúsculas en el original.

Penélope como la joven que elige ser toma las responsabilidades, las consecuencias y los derechos que conlleva; esto implica negarle al "otro" la posibilidad de controlar su vida. El "otro" (el padre, Rocafría, etc.) se da cuenta entonces de que puede también dejar a un lado esa pugna por el poder y simplemente ser: "¡Todos somos caballos!",²¹² expresa Lucrecia en "La dama oval".

Penélope 2 es la prueba sensible del triunfo de Tártaro y Penélope a la distancia. Han transcurrido veinticuatro años de la creación de The Inn... y la artista continúa siendo fiel al tema. Esto representa la confirmación de un compromiso personal con la fantasía.

En el apartado sobre los viajes de Tártaro, he dicho ya que el caballo invita al observador a asomarse al mundo de Penélope mediante el relato de una historia. De cualquier forma, el viaje sigue presente, el guiño lúdico persiste e invita. La "pretendiente" se ha ahorcado y Tártaro y Penélope, representada en el faisán, siguen juntos.

Hasta aquí la reflexión sobre los motivos- idea del mito presentes en estas obras de Carrington. Para finalizar este apartado, analizaré las consecuencias temáticas de las transformaciones de los motivos del mito que, pienso, Carrington propone.

Con respecto al tema-valor del mito homérico: fidelidad, cambia en "La dama oval" por el de "enfrentamiento generacional". Y en Penélope de Carrington, se destaca el tema-valor: "rebeldía ontológica", pues se afirma la fidelidad al "ser auténtico", aunque ésta se deba pagar con la vida.

En cuanto al tema-personaje, Penélope en La Odisea representa el amor fiel; por su parte, Lucrecia sintetizaría la "pasión" y Penélope reunificaría el tema-personaje del

²¹² Carrington, "La dama oval" 23. Esta cita la había mencionado anteriormente, ver nota 144.

mito, "el amor fiel", siendo a la vez –en su re-creación- tema surrealista: el "amor-pasión", el "amor loco". Breton, dice Alquie, "subordina el amor al ser individual que constituye su objetivo presente, y, por consiguiente, se mantiene en el amor electivo y único. Dice: «En amor, opté por la forma pasional y exclusiva». Su amor está a mil leguas de la *caritas* cristiana; la conmoción sensual ante lo bello conserva para él un lugar eminente"²¹³ Sin embargo, Leonora Carrington admite conservar una "vena de puritanismo" al rechazar la unión erótica fuera del amor.

3.3 Una nueva ideología representada en la recreación del mito.

Esta recreación de lo pictórico en lo narrativo, en lo dramático y –finalmente- de vuelta a lo pictórico expresa el cambio de postura ideológica que tuvieron, no sólo Carrington, sino también muchos artistas europeos surrealistas.

Cronológicamente, la primera obra en aparecer fue "The Inn...", entre 1936 y 1937, donde la artista plasma la búsqueda de una identidad. En 1936 estalla la Guerra Civil española, y es el año en que Leonora Carrington había comenzado a estudiar pintura en Londres en el taller de Amedée Ozenfant, ya sin el apoyo económico de su padre, quien, como he dicho (ver nota 82 de este capítulo), considera la pintura como una profesión degradante. Carrington conoce a Max Ernst al año siguiente y se enamora de él. Juntos huyen a París donde viven un tiempo. El padre la deshereda. Leonora Carrington había tomado una decisión de vida que le traería serias consecuencias familiares, pero se aferra al palpitante surrealismo parisino y publica, en 1939, La dama oval, serie de cuentos ilustrados por quien era su pareja en ese momento. No obstante, la muerte de Tártaro en "La dama oval" revela que el conflicto que Carrington tuvo con su padre

²¹³ Alquie 113.

seguía vivo en ese momento: la infancia muere a manos del poder. Ese mismo año, al tiempo que finaliza la Guerra Civil en España, comienza la Segunda Guerra Mundial. El conflicto mundial, también seguía su curso.

Al estallar la guerra, Max Ernst es trasladado a un campo de concentración. Leonora Carrington, víctima de una crisis nerviosa, es internada en una clínica en Santander, España. Meses más tarde, logra escaparse de la guardia de una enfermera que debía llevarla a otro asilo al sur de África por orden de su padre. Pide entonces refugio en la embajada de México en Lisboa y se encuentra con Renato Leduc –quien le había sido presentado por Picasso. Se casan para que Leonora pueda escapar y viajar a América. Viven un tiempo en Nueva York junto con otros artistas del surrealismo exiliados, y ahí se retoma la actividad del grupo comandado por Breton. En 1942 Carrington y Leduc se trasladan a México y se separan.

Supongo que Leonora se arrepiente de la muerte de Tártaro de 1939 y resucita la fantasía en su tragedia de 1944, cuando ya se halla en México, libre de su padre y, sobre todo, de la Segunda Guerra Mundial. La inclusión del motivo del triunfo de los amantes en Penélope refleja la necesidad ya no sólo de romper las cadenas patriarcales, sino también la de todos los europeos que vivieron y crearon entre las dos guerras mundiales. Estos artistas se rehusaron a ser reclutados para pelear, puesto que sólo querían vivir en paz y crear. Algunos de ellos ya habían vivido el horror de combatir en la Primera Guerra Mundial y no estaban dispuestos a repetirlo. Otros, como Leonora, fueron testigos de la persecución de sus amigos. Cabe pensar que la fantasía en Penélope tiene una intención liberadora, en el sentido temático y práctico, ya que busca en un mundo propio la expansión y el entendimiento. Ella fue una mujer de su tiempo; su identificación con el

movimiento surrealista respondió a sus necesidades personales y sociales: "El afán de verse uno *libre* de normas y contenciones y de zafarse de la influencia, que se consideraba amortecedora, de la realidad cotidiana no sólo alentó una actitud de rebeldía social y política, sino también una búsqueda de lo maravilloso",²¹⁴ dice Gaunt. El mismo Breton afirma: "no olvidemos que para nosotros, en esta época, es la realidad misma la que está en juego".²¹⁵ La fantasía en Carrington supera al recurso evasivo pues se levanta como un cartel de protesta contra el absurdo, una forma de existir en plenitud.

Elección de vida que persistió en la artista trece y dieciséis años después. En 1955, surge el grupo teatral vanguardista "Poesía en Voz Alta" en México. Alejandro Jodorowsky dirige Penélope dos años después; Leonora realiza la escenografía y el vestuario de este montaje. Y en 1960 pinta Penélope 2, donde la ventana ahora está cerrada y algo empañada, como en la obra de teatro. No obstante, el hecho de que la cortina esté rasgada no me parece casual, al contrario; creo que representa el paso del tiempo que transcurre entre la creación de The Inn... y la de Penélope 2. La adolescente de 1936-37 buscaba un escape al exterior; en 1960, la ventana está cerrada, ya no hay necesidad de escapar. Así, The Inn of the Dawn Horse se ha vuelto sobre sí mismo, se ha interiorizado y se ha vuelto aún más complejo. La fantasía se basta a sí misma y se confirma como potencia interminable. El piso, hemos dicho, es una nube negra que hacia Tártaro comienza a invadir incluso el marco. Es el agujero negro por donde cae Alicia.

3.3.1 Una nueva mirada sobre la mujer.

La imagen femenina en The Inn... presenta ya cierta evolución con respecto al concepto de mujer como ser activo. No obstante, sigue siendo un tanto pasiva, ya que

²¹⁴ William Gaunt, Los surrealistas (Barcelona: Labor, 1974) 7. El énfasis es nuestro.

²¹⁵ Breton, "El surrealismo y la pintura" 63.

Penélope no se transforma en caballo en el cuadro, sino que está vestida de amazona, sentada en una silla. Se acerca más al mito en el sentido de representar a la mujer que espera, mientras Tártaro-Odiseo es quien viaja.

Esta imagen pasiva, en contraste con la rebeldía de Penélope en la obra Penélope, se debe al influjo surrealista. "Algunas estudiosas de la obra de las mujeres pintoras hacen notar que la visión que los surrealistas tenían de la mujer provenía de los románticos y simbolistas"²¹⁶. En el Segundo manifiesto del surrealismo, Breton señala con respecto a la mujer: "En el mundo, el problema de la mujer es todo lo que hay de maravilloso y turbador que existe en el mundo...",²¹⁷ esto es, la mujer se sigue representando como un ser atrayente y peligroso, como un "problema"; concepción similar a la que tenían los artistas del simbolismo. Algunas características del movimiento simbolista se pueden observar todavía en la mujer del cuadro (The Inn): los rasgos son poco delicados; la expresión del rostro simula un estado de trance; hay una hiena a su lado, símbolo de peligro; el cabello es salvaje, como una crin; su piel es pálida (como la de un cadáver); y está vestida de blanco y amarillo, colores simbolistas por excelencia que también predominan en el cuadro.

Así pues, aunque Carrington no escapa totalmente al influjo simbolista ha logrado integrar una visión feminista en su propia imagen, ya que la imagen femenina en este cuadro es activa: al usar pantalones, la mujer se da el derecho a moverse libremente; la mujer es joven, tiene a lo sumo veinte años (aproximadamente, la misma edad que se verá que tienen las protagonistas de los textos literarios); la mirada de la joven enfrenta al

²¹⁶ Es importante distinguir el movimiento simbolista, que en términos muy generales tenía una imagen de inocencia y seducción, bondad y peligro de la mujer, del concepto de símbolo que hemos manejado en este estudio.

²¹⁷ Breton, Segundo manifiesto 96.

espectador, ya no es objeto-mirado, sino sujeto que mira; el estado de trance no es provocado por algo externo, sino que surge de ella; la mujer no ignora la presencia de la hiena, puesto que la señala con una mano (es decir, no se trata de una figura inocente ante el peligro); y la presencia de los caballos, junto con los verdes de la ventana, revela la necesidad de independencia y libertad de la joven de The Inn.

Además, la hiena²¹⁸ que se halla a su lado es una hiena madre, lo que me lleva a considerar que se trata de otro desdoblamiento dentro del cuadro (junto con el de Tártaro en los caballos blancos). Esto puede deducirse gracias a otro texto de Carrington: "El primer baile"²¹⁹. En este cuento, la protagonista es una adolescente que va al zoológico, actividad habitual para esta joven, a visitar a su mejor amiga, la hiena, con quien se queja de que su madre dará un baile en su honor para presentarla ante la sociedad. La joven le propone a su amiga que asista en su lugar, y ésta última acepta atraída por el banquete, a pesar de replicarle que no se parecen lo suficiente como para sustituirla. La hiena es vestida y calzada para el baile, pero aún le hace falta un rostro. Entonces, ambas deciden que la hiena se coma a una criada, dejando sólo la cara para usarla como máscara. Y así, mientras la joven lee los Viajes de Gulliver de Jonathan Swift²²⁰, la hiena asiste a la cena. El cuento termina con la llegada de la madre para regañarla por el engaño, que ha descubierto precisamente al ver que la hiena se come el rostro que utilizó, y salta por la ventana. La hiena podría representar entonces, en ambos textos, no sólo a la nodriza en Penélope, "celestina" de Tártaro y Penélope, sino también a la parte rebelde de la adolescente, que se entiende mejor con su lado instintivo que con el aspecto social que le

²¹⁸ La hiena simboliza el conocimiento simplemente terreno y mortal según el diccionario de símbolos que hemos consultado a lo largo de este trabajo. No consideramos que este sea el caso, porque al parecer la hiena representa otra cosa en la obra de Carrington como se verá en estas líneas.

²¹⁹ También presente en La dama oval.

²²⁰ Relación intertextual que además reelabora el motivo de "el viaje".

impone "venderse"; es decir, mostrarse en el "aparador" del baile para conseguir marido. El hecho de representar a la hiena como una hiena que está amamantando me parece que sólo sirve para resaltar pictóricamente que se trata de una hiena hembra, como la del cuento. Así pues, "El primer baile" apoyaría la idea del deseo de escape presente en The Inn... , y la del desdoblamiento de la joven en amazona y hiena.²²¹

No obstante el cambio de mirada sobre la mujer que Leonora propone, así como la división de mundos marcada en el cuadro entre lo natural- externo (soñado) y el mundo aristócrata- interno (la silla, la cortina y la ropa, impuesto) indican la necesidad de encontrar un refugio ontológico en el albergue del caballo de alba, en la fantasía, creadora de híbridos voladores.

En "La dama oval", la representación femenina también muestra un lado rebelde que se enfrenta al orden patriarcal. Sin embargo, Lucrecia acaba siendo sometida por el padre y pierde a Tártaro. Es por eso que el triunfo de los amantes en Penélope implica una propuesta feminista de Carrington.

Carrington propone un cambio de mirada de la niña-mujer surrealista, la niña inocente, seductora y dependiente del hombre, por el de una mujer que es capaz de la metamorfosis creativa a través del intelecto y del mundo de la magia y la fantasía. La mujer, de ser objeto observado, se transforma en sujeto observador y creativo. Si bien Penélope no viaja al principio de la obra, se transforma en el ser que viaja, es decir en caballo; la niña que sólo escuchaba las historias de Tártaro, crece, se asume y se vuelve su pareja para viajar junto con él. En contraste con otros personajes femeninos, Maud,

²²¹ Curiosamente Elena Garro tiene un cuento inédito y autobiográfico titulado "El primer vals" donde dos jovencitas son invitadas a participar en una película donde se filmará un vals, el asunto acaba mal, pero el tema que desarrolla Garro es el mismo de "El primer baile", ya que la autora registra una "sociedad que ve a la mujer como se ve un mercado, el cuerpo femenino transmutado en espacio mercantil"(Patricia Rosas L., Testimonios sobre Elena Garro (Monterrey: Castillo, 2002) 131).

Helena, Rocafría, etc., Penélope logra no sólo escapar del orden patriarcal, sino también vencerlo.

La sumisión de la señorita Rocafría ante el poder representado por Felipe Cuatropiés, que mencioné arriba al referirme a las remotivaciones 3 y 4, contrasta con la actitud que Penélope tiene ante el mismo poder. Durante la cena ella le dice a Felipe delante de los invitados varias frases que le hacen saber que no se someterá (por ejemplo, cuando dice: "[t]ienes palabras que salen con tal facilidad... te detesto", "[m]i padre es repugnante; casi podría decirse que un puerco", "[n]o me toques")²²². La actitud del padre se muestra en control ante los invitados y halla incluso ingeniosos los comentarios de su hija. Cuando Maud le reprocha cortésmente a Penélope que haya llamado "puerco" a Felipe, éste le defiende: "Careces de comprensión, querida Maud. Esta chiquilla tiene ojos, no sólo adentro, adelante, atrás... sino en todas partes. Ha observado que soy repugnante: primera verdad... sin embargo, la mayor parte de las gentes tardan [sic] más en observarlo. Un puerco, evidentemente, no es exacto. Pero su vocabulario no está todavía formado".²²³ Mientras los invitados se muestran estupefactos, Felipe actúa con naturalidad, seguro de su propia superioridad, aunque reconoce que su hija es peligrosa ¿Por qué no destruyó a Tártaro antes, cuando era el amante de su esposa? Quizá debido a que el juego que existe entre Penélope y Tártaro sí amenaza la seguridad de Felipe, por el carácter indomable de Penélope. No obstante, el padre está tan seguro de su poder que, cuando se da cuenta que por matar a Tártaro ha perdido a Penélope, se arroja desesperado por la ventana.

²²² Carrington, *Penélope* 190. Tres últimas citas.

²²³ Carrington, *Penélope* 190. El "gentes tardan" de la cita podría ser intencional para revelar el verdadero nivel formativo de Felipe, sin embargo, al ser el único texto así, hemos optado por considerarlo un error del traductor.

Reitero entonces que la fantasía para Carrington es algo más que una válvula de escape de la realidad; es una manera de vivir esa realidad que le permite al ser desarrollarse en libertad, fuera de los cánones, estereotipos y prejuicios sociales. Esto remite a la noción de fantasía que propuse inicialmente como otra manera de ver la realidad y no como algo opuesto. El feminismo de la autora, si se le puede llamar así, es más un igualitarismo, donde el ser que se permite tocar la fantasía, alcanza entonces la plenitud.

Así pues, Tártaro-Odisseo ya no es el único héroe, puesto que ella está a su lado; sin embargo, esta aparente desvalorización del protagonista masculino es, simplemente, una revalorización de Penélope, es decir, de la mujer. Penélope no está arriba ni abajo del hombre, es su igual, enfrentan los obstáculos juntos.

Ampliando la lectura "feminista", cabe pensar que Tártaro y Penélope representan a los grupos minoritarios dominados por el poder -encarnado en la figura de Felipe Cuatropiés. El enfrentamiento generacional sería asimismo un enfrentamiento contra el sistema político, contra la dictadura.

Para Lourdes Andrade, autora de Leyendas de la novia del viento y de varios ensayos sobre artistas del surrealismo, la muerte por fuego de Tártaro en "La dama oval" implica que el juego entre Penélope y Tártaro era de orden sexual y remite a la época en que se "quemaban brujas": "[I]a coincidencia en el castigo, la muerte por el fuego, sugiere, sin jamás hacerla explícita, una trasgresión de tipo carnal ¿En qué consistía realmente el juego con Tártaro?",²²⁴ se pregunta. Sin embargo, en mi opinión, Andrade

²²⁴ Andrade, Leyendas 25. Si bien no coincidimos en la supuesta "trasgresión de tipo carnal", nos parece muy interesante la propuesta de la autora sobre la quema de brujas y el énfasis de la muerte por fuego. Valdría la pena explorar el sentido sacrificial del fuego y su omisión en la muerte de Tártaro en Penélope.

cayó en la trampa de "quemar" a Tártaro inocentemente, tal cual eran las "quemadas de brujas"; el juego con Tártaro constituye más bien el contacto del ser con su "niño interno", con su fantasía. Lo que el padre quema en "*La dama oval*" es la fantasía de su propia hija, la oportunidad de soñar con la vida que ella desea. La "quemada" en Penélope se revierte en la reafirmación de un espíritu libre ante el absurdo, el caos y el sufrimiento de la guerra... La bandera de los salvajes, los alienados, las mujeres y los niños.

4.- Propuesta temporal y espacial.

4.1 Tiempo. El instante circular.

Al cambiar de modo, del narrativo al dramático, se puede observar una ampliación de escenas y un enriquecimiento de símbolos y sentidos. Penélope muestra escenas nuevas de la protagonista en la *nursery* con su hermano José y con los criados, en el baile con los invitados, y en el jardín con Tártaro y los espectros, escenas que no se encuentran en "*La dama oval*"; también se añaden otras donde aparecen la nana con la señorita Rocafría y con Helena, y el padre con su esposa Maud y Enriqueta Pájarogordo.

Si consideramos que al pasar del estado narrativo al dramático, es necesario normalmente quitar escenas y concentrar el tiempo de la acción, resulta curioso lo que ocurre en el caso de Carrington: El orden temporal de la trama también es ampliado, contrario a lo que normalmente pasa. En "*La dama oval*" las acciones se suceden en unas cuantas horas, en cambio, en Penélope la acción transcurre a lo largo de un día entero. Esto hace que la segunda obra acapare un mayor número de motivos, por ejemplo, la

Andrade es investigadora del Cenidiap (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas) del INBA.

presencia de los pretendientes, que en el cuento ni siquiera se menciona. Por tanto, la obra gana tiempo en la historia.

Además, Penélope muestra cómo algunas características consideradas exclusivas de la narrativa pueden también tener cabida en el teatro, tales como los saltos temporales o la presentación de tiempos simultáneos, a pesar de que el tiempo de la representación en el teatro es el aquí y el ahora: el presente del sueño. La linealidad que mantuvieron los cuentos se ve rota mediante los recursos que Carrington emplea en Penélope: los personajes "viven" en el sueño de la protagonista; el antes y el después, el recuerdo y el presentimiento, alternan simultáneamente proyectados en los personajes. Estos últimos, en palabras del escritor e investigador Carlos Solórzano, son "ambivalentes en el tiempo, ya que concurren en las imágenes de ellos superpuestos en el pasado y en el presente".²²⁵ Por ejemplo, el fantasma de la madre, muerta hace tiempo, se presenta para seducir nuevamente a un Tártaro "amante amnésico"; y es entonces cuando la nana y él la expulsan de la habitación y de este mundo. La nodriza le dice: "Está *retrasada* señora. Siga mi consejo y descanse en la tierra. Es lo mejor para todos".²²⁶ Sin embargo, Helena no hace caso y recuerda al caballo el momento de su embarazo (de Penélope); es decir, "el futuro del pasado" en el presente de la escenificación. Por si fuera poco, hacia el final del acto II, las fantasmas-ancestros, entre las que se encuentra Helena, "*se matan entre sí*".²²⁷ La muerte se presenta entonces como recuerdo, premonición y presente,²²⁸ a un tiempo.

²²⁵ Solórzano, 16. La cita continúa: "en el pasado y en el presente, lo son también en su sentido vital." Esta ambivalencia vital de la que Solórzano habla hace énfasis en el desdoblamiento que he mencionado antes.

²²⁶ Carrington, Penélope 184. El énfasis es nuestro.

²²⁷ Carrington, Penélope 194. Penélope destaca este hecho cuando al bajar del árbol dice, "dos veces muertos: es el fin de todo".

²²⁸ Este truco recuerda la obra Samurai o el drama del sentimiento de Antonin Artaud, El samurai tiene varios encuentros, como entre sueños, con la criada, de quien está enamorado y no debe; con su madre, la

Asimismo, aunque la acción dura todo un día, éste parece representar el transcurrir de varios años (desde el embarazo de Helena hasta la "muerte" de Penélope). Quizá por tratarse de un sueño, sin embargo el tiempo todo también se aglutina en un momento. Esto se confirma con el efecto de la circularidad que confiere la repetición visual de la primera y última imagen de la obra, y hace de toda ella un instante concentrado, aunque paradójicamente expandido en acciones y niveles de significación.

La expansión de ese instante estaría dada además por el lenguaje, tal y como sucede cuando contamos una experiencia vivida en unos cuantos segundos y que al verbalizarla, crece. Al trasladar su fantasía al teatro, Carrington no sólo brinda al espectador la oportunidad de ingresar a la mente de Penélope, sino que proporciona una lente de aumento para comprender dicha fantasía. Esta ambigüedad temporal, la de instante concentrado-expandido, me parece el principal ingrediente fantástico presente en la obra.

4.2 El no-espacio.

En Penélope el "espacio ficticio fantástico" al parecer, es realista, "una alcoba infantil, con juguetes por todas partes",²²⁹ "un gran comedor lujoso, pero siniestro"²³⁰, un jardín: "un rincón rodeado por árboles cubiertos de nieve"²³¹ y con una fuente con el agua congelada, así como el tocador de la señora Cuatropiés; de hecho, en las didascalias no se

reina; con su padre, el rey y preceptor; y con su hermana, a quien confunde con la criada al igual que a su madre; hasta que mata a su padre. Al final hay dos opciones: el Samurai se ha suicidado y los encuentros que tuvo fueron parte de un flash back –analepsis- en la agonía, o al enfrentar a su padre descubre el desdoblamiento entre un samurai joven y uno viejo que han luchado todo el tiempo dentro de él. Cualquiera de las dos obras confirma que los juegos temporales son posibles en el teatro, sin necesidad de un "coro narrador"; aunque, debo admitir, la exploración en el laberinto temporal está sin duda avante en la narrativa.

²²⁹ Carrington, Penélope 175.

²³⁰ Carrington, Penélope 186.

²³¹ Carrington, Penélope 191.

encontró nada que indique lo contrario. Pero es en la propuesta escenográfica de la autora, tanto como en la lectura que he dado a la obra, se percibe el estatus simbólico del espacio que la pieza establece.



Penélope (1957)
Escenografía y vestuario creados por L. Carrington

En la fotografía del montaje que dirigió Jodorowski, se observa un cuarto de juegos armado por tres mamparas, que bien podría estar simplemente ilustrando la descripción que hice antes del cuadro Penélope 2: la mujer colgada de un tronco por su pie izquierdo, la planta verde que sangra apresada por una mano, el ave dentro de un espejo o ventana (aquí), la especie de llave enorme sobre la que hay un tazón o frutero, la ventana (en este caso con las cortinas en buen estado) y el sol fantasmagórico con bigotes, similar al que tiene Tártaro en el pecho. Salvo algunos símbolos que la artista

añadió u omitió, el cuadro de 1960 retoma la creación escenográfica de 1957. De esta manera, el "espacio ficticio",²³² que era sencillo diseñar por tratarse de un espacio cotidiano según lo indicado en las didascalias de Penélope, es resignificado por la escenografía creada por la propia Carrington.

Asimismo, la división de espacios (*nursery*, comedor y jardín), siendo éstos ámbitos del sueño de Penélope, resulta una división de espacios simbólicos: la habitación de los niños, que es el lugar más cercano a Penélope; el comedor y el tocador, que es el sitio de lo social; y el jardín, que es el espacio del instinto.

En el primer capítulo, siguiendo a la estudiosa Gay McAuley en su noción de espacio "no localizado",²³³ sugerí que el espacio fantástico es el espacio "no existente", aquél que contagia de su propia irrealidad a personajes y objetos. En este sentido, el espacio "no existente" ("no localizado") cobra un interés especial, ya que lo fantástico en Penélope estaría dado por la intrusión al espacio mental del personaje, intrusión que permite al espectador "habitar" el interior de una mente. Igual que en el cuadro Penélope 2, el "fantasma", la imagen surrealista, sería el propio espectador, quien, traspasando la "cuarta pared" de Stanislavski, estaría invadiendo un espacio que no le es propio: el espacio de la ficción.

También la ventana juega un papel importante en la obra. Se recordará que Penélope, al principio y al final, se encuentra viendo a través de la ventana, aludiendo así a un "espacio fuera del escenario", que en primera instancia sería un simple jardín, pero

²³² Se recordará que he tomado para este estudio los conceptos de Gay McAuley expuestos en el apartado 3.3 "Espacio teatral y fantasía" del primer capítulo. El "espacio ficticio" equivale al lugar representado; en este caso, las diversas habitaciones de una mansión.

²³³ Al hablar de "locación ficticia interna y externa" (la relación entre lo que se halla dentro y fuera del escenario), McAuley dice que lo que se halla fuera del escenario puede estar claramente "localizado" o "no localizado" con respecto a lo que se encuentra en la locación interna.

que en realidad es "el más allá" donde ocurre la magia, es el "lugar del instinto". Al parecer, puesto que muchos de los personajes entran o salen a escena atravesando la ventana, ésta sería el "muro" que los fantasmas estarían cruzando en la obra.

La propuesta escenográfica de Carrington acaso podría confundir aún más al espectador, quien, una vez "dentro" del mundo ficcional enfrentaría nuevas ventanas: los ambiguos símbolos plasmados en las paredes de un cuarto para niños; sin embargo, estos también le ayudaran a ubicar la *nursery* como un "no espacio", es decir, como un espacio desconocido, que usualmente no se ve.

4.2.1 Algunas otras relaciones entre la dimensión literaria y la pictórica.

He mostrado ya como la propuesta visual de Penélope está íntimamente relacionada con el arte plástico de la autora. Vale la pena, pues, sintetizar en este apartado algunas de las relaciones que hallé entre el medio literario y pictórico de Carrington.

Primero, entre "La dama oval" y The Inn... se puede observar una serie de características pictóricas en el cuento que dan luz sobre ambos textos. Una de ellas sería la descripción que hace la narradora de las formas ovales, largas y finas que hay en la casa de Lucrecia²³⁴ y el estilo con que pinta Leonora, quien crea las figuras con trazos delicados y finos, trazando siluetas alargadas, elegantes.²³⁵ La misma Lucrecia, llamada al principio la Dama Triste, alude –intencionalmente o no- al Caballero de la Triste Figura, delgado y alto. La estatura desproporcionada de Lucrecia, tres metros, está

²³⁴ En "La dama oval", la narradora encuentra a Lucrecia en un salón donde muebles y ventanas son alargados y que tiene un comedor elegante, donde hasta los platos son ovales, "no redondos como los que usa todo el mundo" Carrington, "La dama oval" 18.

²³⁵ Jodorowski describe que pintaba con ambas manos al mismo tiempo. 76.

plasmada en otra pintura de Carrington, Crookhey Hall²³⁶, donde Leonora representó su hogar primero, de tres pisos (la casa de Lucrecia también tiene tres niveles), rodeado de seres humanos suaves y alargados y en el cual, hacia el fondo, se ve una mujer cuya estatura desafía la perspectiva de la casa, la mujer es una gigante.



Crookhey Hall
Caseína sobre masonite, 31.5 x 60 cm.

Este efecto de alargamiento de figuras en la obra plástica de Carrington me parece que revela no sólo un trastorno de las leyes físicas, sino también una especie de espiritualización de los objetos y seres que pinta, como si pintara los fantasmas de las figuras.

Tártaro es otro elemento presente en la pintura que se intensifica al verse cubierto de nieve, al igual que la protagonista: "Yo voy a transformarme en caballo con nieve".²³⁷ El desdoblamiento de los caballos blancos es llevado al extremo en la narración:

²³⁶ Esta pintura, también muestra el jardín de Penélope y la vereda de cipreses de la tragedia y de Self Portrait.

²³⁷ Carrington, "La dama oval" 23.

"[l]ágrimas manaron de los grandes ojos de caballo de Lucrecia y cruzaron como dos riachuelos sus mejillas de nieve. La muchacha iba cobrando una blancura tan resplandeciente que era luz".²³⁸ La transformación de la joven deja de ser un juego de imaginación para realizarse fantásticamente ante el lector.

Segundo, la presentación de Penélope dada en una didascalia bien podría ser la descripción de un cuadro de Carrington: "En ese momento la puerta se abre y vemos a Penélope en el umbral. Lleva al gato sonriente en su hombro, una esfera de cristal en la mano izquierda y un inmenso vestido de seda verde. Mira a todos los invitados con miradas hostiles y salvajes".²³⁹ Recuerda, por ejemplo, a una de las mujeres de su lienzo titulado Martes.

Tercero, los límites delicados de los lienzos de Carrington aparecen claramente definidos tanto en la propuesta escenográfica, como en el cuadro Penélope 2, que, de hecho, contrasta con la mayoría de sus demás pinturas. La artista normalmente hace uso de colores y pinceladas suaves, los tonos más intensos y las formas más definidas no son frecuentes en ella.

Así pues, el marco rojo, casi guinda, le da una fuerza a la *nursery* que no había mostrado en los textos anteriores, fuerza que podríamos calificar como teatral²⁴⁰; también, vale decir que este marco hace las veces de telón, de caja aparente. Si además el lienzo llevara un marco físico, la construcción en abismo de la representación de la fantasía nos conectaría inmediatamente con el texto teatral, donde lo fantástico se hace

²³⁸ Carrington, "La dama oval" 26.

²³⁹ Carrington, Penélope 188.

²⁴⁰ Sería interesante reflexionar acerca de las implicaciones que tiene el hecho de llevar lo teatral a lo pictórico en este caso.

sensible en la fantasía que ya de por sí es el teatro. El teatro dentro del teatro, la pintura dentro de la pintura.

Esta recurrencia de motivos e imágenes presente en diferentes dimensiones representacionales me permite afirmar que existe en la mente de la autora un mundo fantástico completo e independiente que en al menos estas creaciones analizadas busca expresarse, tomar vida. Tal vez por ello su búsqueda plástica recorrió un camino del lienzo al escenario, para "nacer", para "encarnarse". Así como en Penélope hay una evidente relación con su pintura, que he intentado explicar, existe en su pintura un teatro dentro del lienzo, como ocurre en Penélope 2.

El diálogo de motivos entre la obra pictórica, la obra narrativa y la obra teatral de Carrington permite concluir varios fenómenos interesantes respecto de su fantasía particular:

- El mundo fantástico de Carrington -auténtico, vivo e independiente- logra expresarse en distintas dimensiones estéticas.

- En sus creaciones no teatrales existe una teatralidad implícita que pugna por salir la luz, por "darse a ver", y convertir al lector y al observador en un auténtico espectador.

- El paso de los elementos surrealistas de un medio de representación a otro constituye una especie de paso del fantasma a través del "muro", característica de lo que he considerado el recurso propiamente fantástico: la irrupción de la dimensión inconsciente en mundos ficticios de diversa textura o realidad material.

Capítulo III. Elena Garro: una ventana a la fantasía interior.

*Entremos al sueño
al verdadero, al que dura
más allá de la muerte
entremos cogidos de la mano*

*Después, cuando ya nadie pueda vernos
ni nadie nos recuerde
aún seremos sueño. Elena Garro*

1.- El realismo mágico de Garro.

Así como el acercamiento a la fantasía teatral de Carrington en Penélope lo realicé tomando en cuenta la influencia surrealista en el estilo de la autora, estudiaré lo que a mí me parece ser el teatro de lo fantástico en la obra de Elena Garro, considerando la corriente literaria en la que ha varios críticos la incluyen: el realismo mágico.

Habría que comenzar diciendo que el "realismo mágico" es un término cuyos límites no son aún precisos; de hecho, los diversos teóricos parecen contradecirse cuando intentan definirlo.

Según Alejo Carpentier, el primero en acuñar el término "realismo mágico" fue el crítico de arte Franz Roth entre 1924 y 1925, para quien el realismo mágico equivale a una "nueva objetividad" donde la realidad del objeto y el espacio ya no es vista "como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación".²⁴¹ Cabe señalar que el artículo del crítico alemán de donde se desprenden estas reflexiones, "Realismo mágico. Post impresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente", está enfocado en la plástica, y que el concepto se desprendió originalmente de lo que Roth considera la síntesis entre impresionismo y expresionismo. De hecho, en la portada de su texto

²⁴¹ Franz Roth, "Realismo mágico. Post impresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente," Revista de Occidente, trad. Fernando Vela (Madrid: s/ed., 1927-48) citado por Calderón Bird 106. Según Carpentier, lo que Roth llama realismo mágico son sólo aquellas pinturas expresionistas carentes de una intención política específica; también afirma que sus nociones se hallan en el libro El realismo mágico publicado por la Revista de Occidente ("Lo barroco y lo real maravilloso", Obras Completas de Alejo Carpentier. Ensayos (México D.F.: Siglo XXI) 185).

aparece un cuadro de Aduanero Rousseau, La bohémienne endormie. Otros representantes del realismo mágico pictórico para Roth son Balthus y Chagall, ya que mezclan y sitúan figuras realistas en circunstancias no cotidianas.



La bohémienne endormie, 1897.

Tal caracterización no basta, en mi opinión, para distinguir entre realismo mágico y surrealismo, por ejemplo; ya que éste último también muestra la realidad como una "segunda creación", no imitativa. La definición de Roth sobre el realismo mágico -que mezcla seres u objetos reales (un león, una persona y una mandolina, por ejemplo) en contextos no cotidianos (como el desierto), como en La bohémienne endormie- se aplica también a un cuadro surrealista, como el de Dalí que comenté en el primer capítulo: Aparición de una cara y un frutero en la playa (1938), donde también se mezclan seres u objetos reales (un rostro y un frutero) en el contexto de una "playa". Sin embargo, dicha "mezcla", a mi parecer, conserva en el realismo mágico proporciones y límites reales de acuerdo a la perspectiva pictórica, mientras que en el surrealismo los tamaños y las demarcaciones se rompen o invaden, llegando la mayoría de las veces a fusionarse. A pesar de que ambas categorías juegan con los límites entre lo racional y lo fantástico, cada una lo hace de diferente manera.

En cuanto a la literatura, otra importante reflexión es expuesta por Alejo Carpentier en su artículo "De lo real maravilloso americano", texto publicado en 1948

que después serviría de prólogo a su novela El reino de este mundo. Para el autor cubano, "lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite' ".²⁴² Luego de hacer una especie de reseña de su paso por varios países, Carpentier "vuelve a casa": Latinoamérica, para descubrir en ella "la maravilla".

Así pues, a los escritores latinoamericanos les bastaría con realizar una especie de crónica de "lo maravilloso" que se halla en sus países, mientras que los europeos, tendrían que convocar la maravilla con diversos recursos literarios ("fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo",²⁴³ por ejemplo). Carpentier propone el término "real maravilloso" para este tipo de literatura. Según él, una historia del real maravilloso es "una historia imposible de situar en Europa".²⁴⁴ No obstante, pienso que la maravilla necesita de la mirada del otro para serlo, es decir, precisa de una mirada "extranjera"; en este caso la europea, para distinguir y admirar la maravilla²⁴⁵ -puesto que, para los pobladores originales, la flora, la fauna, la

²⁴² Carpentier, "De lo real maravilloso americano", Obras Completas de Alejo Carpentier. Ensayos (México D.F.: Siglo XXI) 114.

²⁴³ Carpentier, "De lo real maravilloso americano" 113. Cabe destacar que estos ejemplos son típicos de la literatura fantástica. Por lo que me pregunto: ¿Es el real maravilloso un tipo de lo fantástico?, ¿un fantástico latinoamericano?

²⁴⁴ Ambrosio Fornet, "Introducción", El reino de este mundo de Alejo Carpentier (México, D.F.: UNAM, 2004) IX.

²⁴⁵ En El siglo de las luces, por ejemplo, la maravilla de la que habla Carpentier surge precisamente en la comparación con elementos europeos: "las lluvias torrenciales en vasta sinfonía, la esbeltez de catedral de los caracoles en creaciones góticas; [...] las caprichosas formas geológicas de las islas del Caribe en santuarios". Para describir la fastuosidad del trópico utiliza muchas veces metáforas lejanas a la realidad cultural precolonial.

cultura, la arquitectura, etc. son familiares.²⁴⁶ El mismo Carpentier asienta en un artículo posterior titulado "Lo barroco y lo real maravilloso": "Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano".²⁴⁷

A decir del estudioso cubano, Ambrosio Fornet, si bien no debe confundirse con el realismo mágico, el real-maravilloso "forma parte del arsenal de metáforas con que la intelectualidad del continente trató durante siglos de conjurar el desconcierto de su propia naturaleza híbrida, es decir, el trauma de sus orígenes coloniales".²⁴⁸ Es, dice, una fábula con sabor a crónica. De hecho, el mismo Carpentier se pregunta: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?"²⁴⁹ Esto quiere decir que la búsqueda de una identidad nacional en Latinoamérica provocó el nacimiento de un tipo de literatura que exaltara la parte mítica que a los mestizos ya no les pertenecía, pero en la que hallaban una empatía contrastante con un cierto rechazo hacia la parte europea que les dominaba en ese momento. Tal vez por eso Carpentier afirma en el mismo artículo, "De lo real maravilloso americano", que "la sensación de lo maravilloso presupone una fe":²⁵⁰ hubo un tiempo en el que se creyó en esos mitos (en México, por ejemplo, "el nahual", "la llorona", etc.) y la nostalgia de esa fe hace ver lo maravilloso como real (al grado de provocar una continuación de las tradiciones antiguas, tales como las ofrendas del Día de muertos).²⁵¹ Pienso que la fe "documentada", cuando es tal, es teología, no

²⁴⁶ Resultaría interesante hacer un estudio de literatura comparada, aplicando la teoría imagológica, que dice que la mirada sobre el Otro es una lectura de la propia mirada. Así, resultaría más relevante estudiar la caracterización del europeo en novelas como ésta, que la de los nativos, puesto que estaría reflejando la personalidad latinoamericana, según la imagología.

²⁴⁷ Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso" 187.

²⁴⁸ Ambrosio Fornet, "Introducción", El reino de este mundo de Alejo Carpentier (México, D.F.: UNAM, 2004) VII.

²⁴⁹ Carpentier, "De lo real maravilloso americano" 117.

²⁵⁰ Carpentier, "De lo real maravilloso americano" 114.

²⁵¹ Sin duda en algunos sitios se sigue creyendo en esos mitos, pero en general se ha ido perdiendo dichas creencias, especialmente en las ciudades.

literatura; además para el autor puede ser verídico lo que para el lector es simple ficción. Sin embargo, para Carpentier, la maravilla latinoamericana es extraliteraria, es decir, es real.

Al autor no se le escapan las filiaciones entre su propuesta poética y el surrealismo. En el mismo artículo posterior al prólogo que mencioné arriba, haciendo su comparación entre lo barroco y lo real maravilloso afirma que el "barroquismo todo fue el desarrollo del surrealismo".²⁵² Si el real maravilloso depende de una fe, el surrealismo resulta ser entonces "lo maravilloso invocado en el descreimiento",²⁵³ una "pintura donde todo está premeditado y calculado para producir una sensación de singularidad",²⁵⁴ son misterios "fabricados", explica. Me pregunto si Carpentier diría, en otras palabras, que el real maravilloso es un surrealismo "natural", cotidiano.²⁵⁵

Las ideas de Carpentier son sumamente interesantes, sin embargo aún quedan imprecisas algunas definiciones, como cuando señala que lo maravilloso es simplemente "lo extraordinario", "todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso" dice.²⁵⁶ Me parece que ésta última sentencia puede abarcar, al real maravilloso o al realismo mágico, a lo fantástico y a lo maravilloso.

Otro teórico interesante en cuanto a la concepción del llamado realismo mágico es Ángel Flores, quien con su ponencia "Magical Realism in Latin American Fiction" sienta las bases reflexivas sobre esta teoría y populariza el término. Para este investigador, el realismo mágico es la suma del "realismo" de la literatura colonial y la fantasía (similar al

²⁵² Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso" 179.

²⁵³ Carpentier, "De lo real maravilloso americano" 114.

²⁵⁴ Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso" 187.

²⁵⁵ Conocida es la frase de Breton acerca de México como país surrealista, así como la fascinación de Artaud por los ritos de los indígenas tarahumaras.

²⁵⁶ Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso" 183.

concepto de Carpentier), y dice: "Quienes profesan el realismo mágico se apegan a la realidad como para evitar que la 'literatura' invada sus senderos, como para impedir que su ficción se remonte, como en los cuentos de hadas, a dominios sobrenaturales".²⁵⁷ Flores también distingue entre la sobrenaturalización de lo real ("la transformación de lo común y lo cotidiano en lo tremendo o irreal"²⁵⁸) y la naturalización de lo irreal ("lo irreal [...] como parte de la realidad"²⁵⁹, ejemplificando con La metamorfosis de Kafka). Para él, estas narraciones se caracterizan por ser ambiguas, confusas, eruditas y "frías".

En "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", Luis Leal retoma algunos conceptos de Franz Roh y de Alejo Carpentier para definir el realismo mágico como la literatura que trata de desentrañar a la realidad y "descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas".²⁶⁰ Coincide con Carpentier en la creencia en una realidad maravillosa hispanoamericana extraliteraria, subrayando que el origen del realismo mágico literario es la existencia de lo real-maravilloso. Leal sobresale al ser de los primeros críticos en intentar hacer una distinción entre la literatura fantástica y el realismo mágico; para él, las obras del realismo mágico no tienen necesidad de justificar lo maravilloso de los acontecimientos, mientras que a las obras de lo fantástico sí les es necesario. Sin embargo, su definición del realismo mágico coincidiría entonces con la definición de "lo maravilloso" de Todorov, y la de lo fantástico con la de "lo extraño". Además, he intentado exponer ya en la definición de lo

²⁵⁷ Ángel Flores, "El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana" Et Caetera, trad. de Miguel Rodríguez, VI 23-25 (Guadalajara: 1957-58) 99-108; citado por Calderón Bird 111.

²⁵⁸ Flores 22 citado por Calderón Bird 112.

²⁵⁹ Flores 22 citado por Calderón Bird 113.

²⁶⁰ Luis Leal, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", Cuadernos americanos, CLIII-4 1967, 230-235. Citado por Calderón Bird 114-115.

fantástico de este trabajo el porqué no es necesaria una "justificación" del fenómeno fantástico para ser tal.

En contraste, para Enrique Anderson Imbert el realismo mágico, curiosamente, es sinónimo de lo extraño, una síntesis entre lo verídico y lo sobrenatural. En su ensayo, "El 'realismo mágico' en la ficción hispanoamericana," dice que "en las narraciones extrañas el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real [categoría de lo sobrenatural o de lo fantástico], presenta la realidad como si fuera mágica". Así, ejemplifica lo fantástico con "Viaje a la semilla" y lo magicorrealista con "Los pasos perdidos".²⁶¹ Sin embargo, me parece que ambas clasificaciones tienden a confundirse con esta definición. Además, en la propuesta de Ana María Barrenechea con la que coincido, lo fantástico puede abarcar ambas categorías: "la magia como si fuera real" y "la realidad como si fuera mágica".

En su estudio El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana, Irlemar Chiampi profundiza en el realismo mágico (que prefiere llamar "maravilloso" porque relaciona este término con la literatura realista o fantástica; al tiempo que a lo mágico lo asocia con lo religioso o lo mítico) distinguiéndolo de lo fantástico y de lo maravilloso.

La primera diferencia que encuentra entre lo fantástico y el realismo maravilloso estriba en la división que existe entre el orden natural y el sobrenatural en lo fantástico y que crea un efecto que puede ir de la inquietud al terror; mientras que, en el realismo

²⁶¹ E. Anderson Imbert, "El 'realismo mágico' en la ficción hispanoamericana," El realismo mágico y otros ensayos (Caracas: Monte Ávila, 1976) 8-11, citado por Calderón Bird 117-118.

maravilloso, la ausencia de dicha división genera un efecto de "encantamiento" (término que la autora no define). Afirma que "[la] maravilla es (está) (en) la realidad".²⁶²

Más adelante, Chiampi habla de las dos formas del realismo maravilloso, la no disyunción entre lo natural y lo no-natural y la no disyunción entre lo no-sobrenatural y lo sobrenatural; sin embargo, tampoco define estos términos. Al parecer, en el primer caso se refiere a una sobrenaturalización de lo natural (ejemplifica con El siglo de las luces de Carpentier) y en el segundo, a la naturalización de lo sobrenatural (Cien años de soledad de García Márquez), clasificaciones establecidas antes por el crítico Ángel Flores.

Finalmente, mencionaré en esta revisión general la Historia verdadera del realismo mágico, del crítico Seymour Menton. El norteamericano retoma los principios de Roth y señala que el realismo mágico trata de la realidad cotidiana percibida objetivamente, de un modo "ultrapreciso", introduciendo algún elemento sorpresivo o poco probable que genera un efecto extraño que desconcierta al observador o al lector. Esta "ultraprecisión" recuerda el concepto de "hiperrealidad" que Daniel F. Ferreras expone en su teoría sobre el cine de lo fantástico (donde el protagonista y su ambiente son comunes, con el propósito de lograr que el fenómeno sobrenatural contraste intensamente con el naturalismo de la escena) y que comenté en el primer capítulo. Para Menton, el realismo mágico también se acerca a la realidad como si ésta fuera un sueño, pintura o fotografía, lo que implica una cierta liga con el aspecto onírico del surrealismo. Finalmente, diré que este autor distingue el realismo mágico de lo fantástico en que éste último trata de lo "sobrenatural", lo sobrenatural explícito, diría yo.

²⁶² Irleamar Chiampi 70, citada por Calderón Bird 122.

Como se ha visto, la definición de realismo mágico es aún ambigua, en contraste con la definición de surrealismo, por lo que resulta problemático caracterizarlo. Las fronteras entre el realismo mágico, el real maravilloso, el surrealismo, lo fantástico y lo maravilloso se entrecruzan, porque todas estas clasificaciones comparten la misma materia prima: lo natural y lo sobrenatural, la realidad o lo racional y la fantasía, combinados.

Simplemente, como una idea para reflexionar me atrevo a decir que tal vez la distinción de estas clasificaciones surge de la motivación expresiva que cada una tiene: el realismo mágico latinoamericano muestra la realidad como si fuera mágica expresando así un sentimiento de orgullo en las raíces nacionales desde una perspectiva ya mestiza; el real maravilloso, por su parte, da cuenta de una nostalgia por los mitos nacionales, íntimamente ligados con la naturaleza; el surrealismo, en cambio busca básicamente la expresión mental espontánea individual, cual muestra del inconsciente; la fantasía en sentido particular, aparece para expresar, gracias a una perturbación del orden y de los límites de lo real, que el hombre puede perder sus certezas en cualquier momento si se aferra a lo conocido; finalmente, lo maravilloso busca despertar la imaginación, muchas veces con intención didáctica, "deleitar enseñando",²⁶³ y representa el nivel máximo de ruptura de reglas con respecto a la verosimilitud.

Estas reflexiones me hicieron preguntarme: ¿Es lo fantástico un tema?, más que un género o, como propuse al principio, una categoría estética, o ¿por qué hay literatura

²⁶³ En un estudio independiente cabría profundizar en este punto. El aspecto didáctico era pieza clave del engranaje preceptista del teatro novohispano del dieciocho. Los críticos neoclásicos habían vuelto la mirada hacia la antigüedad griega y latina e interpretaron los preceptos de Aristóteles y Horacio. A partir de La poética de Ignacio de Luzán (1737 y 1789) la consigna para los autores dramáticos fue "deleitar enseñando".

de lo fantástico tanto en el romanticismo, como en el realismo mágico, como en el surrealismo, como en el absurdo, etc.?

Creo que si existe alguna liga entre el realismo mágico y la fantasía teatral de Garro, esta puede establecerse en relación con el apego al pasado, el deleite de la memoria. El realismo mágico observa con detenimiento las situaciones, objetos y seres que se hallan en la cotidianidad, para dejarse fascinar con su "magia". Según relata la investigadora Patricia Rosas Lopategui, en una entrevista le comentaron a la autora: "Los recuerdos son la fuente de la obra de Elena Garro", a lo que ella respondió: "Pues es mi manera de vivir. Si no tuviera recuerdos ¿qué haría? Además, todo lo que escribí son recuerdos".²⁶⁴ En otra ocasión había dicho: "Yo no puedo escribir nada que no sea autobiográfico",²⁶⁵ según publica Roberto Páramo en El Herald de México (31 de diciembre de 1967).

Así pues, al igual que en el caso de Leonora Carrington, la obra de Elena Garro es también autobiográfica, aunque esta relación entre vida y arte funciona de distinta manera: en Carrington hay un importante manejo de símbolos que son fieles a una misma historia; en Garro, en cambio, los símbolos son mínimos y existe una mezcla de personajes y nombres de su pasado familiar en diversas épocas. Además, el aspecto autobiográfico que es posible rastrear lo emplea más bien en su obra narrativa; de las obras de teatro que estudiaré sólo Un hogar sólido es de este tipo.

Volviendo a la posible relación de su estilo con el realismo mágico, pienso que la "magia" que encantaba a Garro provenía del asombro que le producía saber que todo tiene un "reverso", un lado oculto, misterioso, diferente. En una ocasión dijo que cuando

²⁶⁴ Patricia Rosas L., Testimonios sobre Elena Garro (Monterrey: Castillo, 2002) 149. Entrevista realizada por Reynol Pérez Vázquez para El norte, el 9 de abril de 1994.

²⁶⁵ Rosas L. 149.

descubrió esta verdad de niña pasó mucho tiempo observando el revés de todo lo que encontraba a su paso. Asimismo inventó un sistema de lenguaje "al revés" para poder comunicarse con su hermana Deva en secreto. Garro, al igual que Carrington, escribía "al revés" cuando lo deseaba y también buscó el revés del espejo en el escenario.

Siguiendo a los teóricos del realismo mágico expuestos antes y enfocando únicamente las obras de teatro que considero de lo fantástico, podría decir que en ocasiones Garro crea un ambiente realista, si no "ultrapreciso", e introduce algún elemento sorpresivo que genera un efecto extraño provocando el desconcierto del observador o del lector -como se verá que ocurre en El rey mago. En otros casos hay una "naturalización de lo irreal", como al parecer ocurre en Un hogar sólido, o una "sobrenaturalización de lo irreal", en el lenguaje cotidiano, en Andarse por las ramas. O que se pretende descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas, como le ocurre al personaje Anselmo en El Encanto, Tendajón Mixto. De todas estas obras se podría decir también que pertenecen al real maravilloso, si se considera que todo aquello que se sale de las normas establecidas resulta "maravilloso".²⁶⁶ Con esto quiero decir que si bien las características del realismo mágico se pueden hallar en estos textos teatrales de Elena Garro, hay asimismo elementos que rebasan los atributos de tal clasificación.

Lo que es claro es que los protagonistas de estas obras de algún modo ven la realidad como si fuera mágica, o mejor dicho, creen, buscan, exploran y juegan con otros niveles de "realidad" que desde la óptica tradicional son realidades inexistentes, realidades "fantasmas". Creo que el concepto de "fe" documentada, expuesto por

²⁶⁶ ¿No se podrían aplicar estas definiciones a cuentos de lo maravilloso, de lo extraño, de terror, de lo fantástico, etc. y no sólo a cuentos del realismo mágico?

Carpentier, es importante para distinguir entre el realismo mágico y lo fantástico, además de las "motivaciones" que expuse arriba, en el sentido de que en el realismo mágico los temas que se tratan son parte de los usos y costumbres de un lugar, tienen color local y se cree o creyó en ellos, mientras que en lo fantástico aunque pueda darse este "color local", los hechos sobrenaturales o anormales son más íntimos, y generalmente hay una comunidad que se opone, física o inconscientemente, a la fe en el fenómeno fantástico (por eso el propio personaje o el lector vacilan). En lo fantástico, el personaje finalmente puede creer o no, y el acontecimiento sobrenatural puede presentarse como indudable, pero hay un sentido de ruptura de las leyes, de violación al orden, de extrañamiento y sorpresa, que me parece que no es usual en el realismo mágico.²⁶⁷ En el real maravilloso la fe está puesta en el acontecimiento, en lo fantástico en la fantasía.

2.- Diversas máscaras de lo fantástico.

La fantasía en las obras teatrales de Elena Garro es tan inquietante como la de Carrington; pero, en Garro, lo fantástico se muestra aparentemente más accesible, con un lenguaje menos simbólico, con temas más familiares a la idiosincrasia mexicana, si bien esta apertura representa la entrada a un mundo interior al que es difícil o imposible ingresar si no es a través de revivir la propia infancia, y de usar la imaginación para comunicarse con los fantasmas.²⁶⁸

²⁶⁷ Hay un cuento de Garro, que me parece que sí pertenece al realismo mágico y que, además, para la autora tiene cierta reminiscencia de "fe documentada": "La semana de colores", cuento que habla de un brujo y siete muchachas que llevan los nombres de los días de la semana. Era un cuento que no le gustaba a la autora: "No me gusta mucho, me da un poco de miedo... [...] [porque] hay brujos así en todos los pueblos... así que no es mentira" (Rosas L. 103).

²⁶⁸ Recordemos que para este estudio "fantasma" representa a la imaginación cuando adopta una forma y sustancia particular, cuando cobra vida propia, para romper los límites establecidos.

Así pues, los fantasmas de Garro "atraviesan el muro"²⁶⁹ con diversos "poderes" que he reunido en dos grupos para las obras escogidas. En términos generales, el primer grupo cuestiona la capacidad del fantasma como posibilidad de comprensión múltiple de la existencia; el segundo propone el fantasma como elección de vida.²⁷⁰

2.1 La fantasía: lectura múltiple de la existencia.

Recuperar la mirada primera del objeto, la curiosidad sin prejuicios de la infancia ante cualquier fenómeno es la mirada que propone Elena Garro de la vida. En su obra en general, narrativa y teatral, esta postura fenomenológica es una constante que considero sobresale en Un hogar sólido y en Andarse por las ramas.

En Un hogar sólido la fantasía crea un escenario delirante para interiorizar en el espectador una especie de muerte de las seguridades puramente racionales a las que los hombres nos aferramos. Asimismo, el "fantasma" resulta casi imperceptible a simple vista, pero poco a poco se descubre que la escena entera es fantasmagórica.

En la siguiente pieza de este apartado, Andarse por las ramas, Garro le da plasticidad al lenguaje para mostrar que el mundo se puede leer y crear de diversas maneras, aunque esto conlleve cierto aislamiento.

²⁶⁹ Si bien se mencionó en el primer capítulo, "muro" representa aquí diversas cosas: metáfora de umbral entre distintas dimensiones: la real y la ficticia, la íntima y la pública, la poética y la teatral.

²⁷⁰ Si bien mi selección de las obras atendió un criterio temático (Aunque cabe aclarar que esta división se hizo con base en el tema que se pensó tenía un mayor peso. No obstante, los tópicos se entrecruzan y repiten entre las piezas), por motivos de espacio tuve que dejar a un lado Los pilares de doña Blanca, Ventura Allende y Benito Fernández, que sin duda son también importantes dentro de la producción de teatro de lo fantástico de la autora, y que aparecen incluidas en el mismo libro: Un hogar sólido y otras piezas. Asimismo, fue necesario dejar al margen de mi estudio otras dos obras, que sin duda ayudarían a tener una visión más completa de la evolución dramática de Garro en lo fantástico: Parada San Ángel (195?),²⁷⁰ texto inédito, y La señora en su balcón (1960), donde la autora logra la ruptura de la temporalidad. En estas obras al parecer la fantasía resulta una elección de muerte, contrario a lo que pasa en Un hogar sólido. En Parada San Ángel y en La señora en su balcón el fantasma es evidente, pero –por la naturaleza de los temas se imposibilita la fantasía.

2.1.1 La fantasía como espacio de delirio: Un hogar sólido.

Ante la fantasía teatral de Garro, el espectador puede ver como lo cotidiano invade lo fantástico, al grado de volver al "fantasma" algo tan familiar que resulta imperceptible a simple vista. Aunque en una primera impresión parezca lo contrario, este es el caso de Un hogar sólido e intentaré demostrarlo.

La pieza se desarrolla en una cripta donde una familia de muertos se prepara para recibir a un nuevo pariente, Lidia, y explicarle qué se hace en el *más allá* mientras se espera el "Juicio Final". Desde el inicio de la obra, los personajes perturban al espectador, quien vislumbra un cuarto oscuro donde se oyen voces alarmadas por unos pasos que se acercan. Poco a poco, las voces toman cuerpo *apareciendo* –literalmente, según las didascalias²⁷¹ - con vestuarios de diferentes épocas. El público escucha que Gertrudis, una mujer de 40 años, le dice "tía" a una niña de cinco; también oye que Clemente busca sus huesos o que Jesusita pide que le pulan la frente y así se va dando cuenta de que los personajes que ve en escena son, en realidad, personas muertas.²⁷²

Además, sin respeto por las leyes físicas sobre la transmisión del sonido, los personajes dentro de la cripta escuchan perfectamente lo que ocurre en el exterior, pero los personajes que están afuera no pueden oír los diálogos en el interior de la cripta²⁷³. La lógica está rota. Como había mencionado más arriba, el elemento foráneo –en este caso, la vitalidad perceptiva en el ámbito de los muertos- irrumpe ante el público provocando el efecto fantástico, que invade toda la escena. "Por lo tanto, los espectadores [se ven]

²⁷¹ Excepto Catita, quien "*Sale*", y Muni, que "*Entra*".

²⁷² Pudiera ser que el maquillaje hiciera obvio el estado cadavérico de los personajes en alguna puesta en escena; sin embargo, otras propuestas podrían sugerir una atmósfera de locura. Mi lectura sugiere que para el espectador no es evidente la condición de los personajes, sino que va descubriéndola.

²⁷³ De hecho, el único personaje externo que habla es Don Gregorio de la Huerta y Ramírez Puente, quien lee el discurso de despedida para Lidia. Del resto sólo se escuchan sus "pasos". Se sabe que los muertos escuchan lo que sucede afuera porque ellos lo platican, además de la escena del entierro.

obligados a aceptar como verdades conceptos totalmente absurdos, según el sistema de valores y leyes naturales del mundo occidental",²⁷⁴ explica el crítico Howard Quackenbush. Así pues, estamos ante un mundo con leyes propias, una situación anormal de la que el espectador se va apropiando a medida que se desarrolla la acción.

Muerte y cotidianidad.

Garro aborda el tema de la muerte con naturalidad y logra que la rutina diaria siga determinando las acciones de los personajes aunque ya estén muertos: Cuando Clemente sabe que viene alguien nuevo, comienza a buscar sus "metacarpios" para poder darle la mano, aun cuando en su nueva condición de existencia no sería indispensable tener un cuerpo. Jesusita²⁷⁵ no sale de su litera porque fue enterrada en camisón, y "vive" desahogando su pena, incluso se queja con Lidia cuando está recién llegada: "Lo peor será, hijita, presentarse así ante Dios Nuestro Señor...".²⁷⁶ Catita se comporta con la vivacidad de una niña normal y juega con el fémur de Clemente: "¡No es su fémur, es mi cornetita de azúcar!",²⁷⁷ dice. Y a Vicente le sigue gustando cantar y bailar como lo hacía en vida durante su juventud.²⁷⁸ A la autora no le hace falta sentido del humor para

²⁷⁴ L. Howard Quackenbush, "Un hogar sólido, texto 'escritural'," Baúl de Recuerdos (Homenaje a Elena Garro) (Tlaxcala: UAT, 1999) 101.

²⁷⁵ La abuela materna de Elena Garro se llamó igual, Jesusita y vivió en Chihuahua al igual que la familia de la obra.

²⁷⁶ Elena Garro, Un hogar sólido. Un hogar sólido y otras piezas teatrales (Veracruz: Universidad veracruzana, 1983) 20. También en: Antología de la literatura fantástica. Comps. Jorge Luis Borges, C. Adolfo Bioy y Silvina Ocampo. Buenos Aires: Hermes, 1987.

²⁷⁷ Garro, Un hogar sólido 16.

²⁷⁸ Los personajes de esta obra conservan la edad que tenían al fallecer, Vicente, por ejemplo, muere a los 23. Sobre este personaje existen datos interesantes, como la relación que tiene con el abuelo materno de la autora, quien fue miembro del ejército juarista que luchó contra los franceses y fue condecorado, al igual que Vicente; aunque el abuelo muere a edad más avanzada. Por otro lado, como Garro al parecer se representa en Lidia, y Vicente es tío de Lili, puede ser que se refiera también a alguno de los tíos maternos de la autora que lucharon en el ejército villista, Benito, Samuel o Saulo Navarro. Como se puede observar, Garro solía mezclar personas y eventos de diferentes épocas.

mostrar que la sencillez y manías de las personas son tan "esenciales" que persisten incluso después de la muerte.

Además, los personajes conservan la edad que tenían al morir, lo que origina situaciones simpáticas, como el hecho de que Jesusita, de ochenta años, le diga "hermanita" a Catita, de cinco; o bien que Gertrudis, hija de Jesusita que murió a los cuarenta, le diga "tía" a la misma Catita. La niña, resulta ser la "mayor" de todos los personajes por ser la primera de la familia en morir (por lo que está vestida con un traje blanco de 1865), sin embargo, todos los personajes adultos, siendo "menores" que ella, se encargan de su educación.

De esta manera, la presencia de lo cotidiano invadiendo lo fantástico hace que por momentos el espectador olvide que la pieza se centra en una situación trágica –la muerte y el entierro de una hija-, y que el fenómeno presenciado es sobrenatural. Así, lo fantástico aparece bajo el camuflaje de lo cotidiano y se confunde con una sencilla reunión familiar, hecho que desacraliza la muerte y "eterniza" la vida en su sencillez.

Cabe asociar lo anterior con el concepto de "hiperrealidad" de Daniel F. Ferreras que ya mencioné antes al referirme a la noción de "ultraprecisión" de Menton. Bioy Casares dice también que entre más comunes sean los protagonistas de un cuento fantástico, entre más sencilla e intrascendente sea su vida, más fuerte es el efecto sobrenatural, ya que contrasta con dicha "naturalidad". Contrariamente, en esta obra lo irracional está planteado desde el principio como una ley del mundo ficticio y aparentemente no habrá más sorpresas para el espectador o el lector; sin embargo, al irse desarrollando la cotidianidad y "olvidándose" dicha irracionalidad, el fenómeno fantástico se irá intensificando al punto de causar un nuevo asombro al finalizar la pieza.

Se recordará que coincido con la división que hace la teórica Ana María Barrenechea entre las obras fantásticas, donde el tercer tipo -obras en las cuales aparecen el orden natural y el no-natural, tengan o no vacilación- es el que correspondería a Un hogar sólido. Siguiendo a Todorov la obra pertenecería a lo maravilloso.

Emociones de lo fantástico presentes.

Dadas estas condiciones, el espectador necesitará "aceptar" provisionalmente la irracionalidad, la fantasía, para continuar en diálogo con la obra. Asumirá que se le está planteando un enigma²⁷⁹ (¿qué les va a suceder a estos muertos?, ¿qué más puede pasar después de la muerte?); y constatará que su irrupción le ocasiona inquietud, extrañeza y ambigüedad (emociones que antes establecí como esenciales de lo fantástico). Y dicha ambigüedad se sirve principalmente del humor negro.

Por un lado, Garro se ríe -junto con el espectador- de lo inconstante que es la apreciación humana ante una misma situación, si se le da otra experiencia, es decir, las reacciones humanas pueden cambiar drásticamente ante un mismo acontecimiento (en este caso la muerte de un hijo), si la perspectiva cambia (si la madre está muerta también). Por ejemplo, Gertrudis recibe a Lidia con estas palabras: "¡Qué gusto, hijita, qué gusto que hayas muerto tan pronto!"²⁸⁰ y enseguida le comenta: "Te veo muy bien, hija".²⁸¹ Sería sumamente raro que una madre viva se alegrara por la muerte de uno de sus hijos, pero en Un hogar sólido la perspectiva se ha trastocado radicalmente.

²⁷⁹ El concepto de enigma que se comentó en el primer capítulo tiene que ver con el concepto de "adivinanza" que Bessière toma de Jolles: El 'enigma' plantea una pregunta cuya finalidad es igualar al que formula la adivinanza y al adivinador. El enigma es también una especie de acertijo de la Esfinge, que es precisamente lo fantástico.

²⁸⁰ Garro, Un hogar sólido 19.

²⁸¹ Garro, Un hogar sólido 20.

Por el otro, estos mismos diálogos de Gertrudis revelan que las expectativas humanas son demasiado constantes, siguen al hombre hasta la tumba. Gertrudis, como cualquier mamá, deseaba volver a ver a su hija. Esto es, hasta cierto punto, natural, y revela el profundo conocimiento de la conducta humana que tenía Garro. La autora se atreve a reírse de temas que son considerados intocables, tales como "el amor materno", que no desearía la muerte de un hijo.

Garro trata con humor negro incluso el suicidio:²⁸² Muni²⁸³ se quita la vida a los 28 con cianuro, lo que explica su "tonalidad azul", ante lo cual, Mamá Jesusita replica: "¡Ya no molesten a este muchacho! El azul le va muy bien a los rubios".²⁸⁴ Resulta también curioso cuando el mismo Muni declara que quiere transformarse (ya que estos muertos pueden convertirse en cualquier cosa) alguna vez en el pliegue de la túnica de un ángel, y Jesusita lo aprueba: "Tu color irá muy bien, dará hermosos reflejos..."²⁸⁵

Otra muestra de este humorismo es la vivacidad que poseen estos muertos. Así, Vicente le recrimina a su prima Jesusita que se haya vuelto tan seria, y coqueteándole añade: "(Riéndose) ¿Qué dirá ahora Ramón? Él tan celoso. Y tú y yo aquí juntos, mientras él se pudre solo allá en Dolores".²⁸⁶ Vicente hace burla de Ramón, quien fue el esposo de Jesusita, enterrado en el panteón de Dolores, no en la cripta familiar. Al parecer los muertos de Elena Garro están "muy vivos".

²⁸² El modo en que Garro aborda el suicidio es importante ideológicamente porque no lo condena. En La señora en su balcón y Parada San Ángel también trata este tema.

²⁸³ Garro ficcionaliza a su primo Boni Garro en el personaje de Muni, quien se suicida siendo joven el 28 de diciembre de 1953. Al año siguiente Garro le escribe un poema titulado "Boni", y en 1957 escribe Un hogar sólido. Según el poema, Boni también se quita la vida con cianuro, ya que Garro escribe: "Tu piel se ha vuelto más azul que la laguna" (Rosas L. 111). Ver nota 302.

²⁸⁴ Garro, Un hogar sólido 23.

²⁸⁵ Garro, Un hogar sólido 26. Sobre estas transformaciones hablaré más adelante.

²⁸⁶ Garro, Un hogar sólido 17.

Me parece que la autora se burla también del fin de la vida dando cuenta de que nuestras habituales concepciones sobre la muerte probablemente no tengan nada que ver con lo que los seres humanos solemos esperar. Cuando ponen la losa y la cripta vuelve a oscurecerse, Lidia²⁸⁷, la nueva difunta, pregunta a sus parientes qué debe hacer ahora que está muerta, a lo que su padre le responde: "Esperar".²⁸⁸ Lidia reacciona entonces con cierta incredulidad, ya que lo lógico para ella hubiera sido que allí terminara su existencia, o bien encontrarse directamente en el paraíso, el purgatorio o el infierno²⁸⁹: "¿Esperar todavía?",²⁹⁰ pregunta con desasosiego. La ironía del propio título de la obra se actualiza en esta escena: ni siquiera la tumba proporciona un refugio seguro.²⁹¹

Este recurso, el humor, no sólo indica que la autora, como he apuntado, cuestiona los prejuicios de los vivos acerca de la muerte, sino que también muestra la condición fantástica de la obra, ya que presenta la "*recusación* mutua e implícita"²⁹² de dos órdenes, el de los vivos y el de los muertos. Así el discurso de los vivos, como el de don Hilario o don Gregorio,²⁹³ sobre los muertos se contrapone con la realidad en la que los muertos habitan y de la cual se quejan: "Catita.- Cuando a mí me trajeron, dijo: ¡Voló un angelito!

²⁸⁷ El personaje de Lidia, como he dicho arriba, representa de algún modo a la autora. Elena elige el nombre de la tía materna que más admiraba, una mujer "rebelde, universal, amante del arte, del cine, de la libertad" (Rosas L. 123), que vivió en los Estados Unidos. Las otras tías de Garro eran al parecer mujeres muy conservadoras, cuyo principal interés era "casar bien" a su sobrina; su tía Lidia, encarnaba, pues, la actitud rebelde con la que ella se identificaba.

²⁸⁸ Garro, Un hogar sólido 23.

²⁸⁹ Esto último de acuerdo a la religión (católica, al parecer,) que profesan los personajes. Los muertos mencionan constantemente el "Juicio final", al "arcángel Miguel", a la "Virgen", a santos y ángeles. Don Gregorio, el personaje vivo que lee el discurso de despedida de Lidia dice: "y dejas, también a un hogar cristiano y sólido en la orfandad más terrible" (Garro, Un hogar sólido 21).

²⁹⁰ Garro, Un hogar sólido 23.

²⁹¹ Hacia el final del análisis de esta obra profundizaré un poco más en esta idea.

²⁹² Bessiere citada por Hahn 19, las cursivas son mías. Véase el Capítulo I.

²⁹³ Al parecer, Elena retomó algunas frases de algunos discursos fúnebres dirigidos a Pedro Infante (quien murió el 17 de abril de 1957, año en que se escribió Un hogar sólido) y que fueron halladas en su diario: "...Para darte amoroso... Hijo modelo. [...] Dejas un hueco doloroso..." (Rosas L. 232). Y el discurso de Don Gregorio para Lidia: "La generosa tierra de nuestro México abre sus brazos para darte amoroso cobijo. Virtuosa dama, madre ejemplarísima, esposa modelo, dejas un hueco irreparable..." (Garro, Un hogar sólido 21).

Y no era cierto. Yo estaba aquí abajo, solita, muy asustada..."²⁹⁴ De este modo, las voces exteriores, las de los personajes vivos, parecen ser los verdaderos fantasmas.

Asimismo, este peculiar uso del humor presente en esta obra sirve a la autora para mostrar el "revés del mundo" con el que estaba obsesionada. Ser "testigos" de la muerte en el ámbito de la muerte.

El recuerdo como fantasma.

Retomando la idea anterior, se puede conjeturar que, en cuanto el espectador ha "aceptado" el diálogo irracional que propone Un hogar sólido, se deja envolver en los recuerdos de los personajes. Jesusita, por ejemplo, añora la época en la cual iba al teatro con su esposo, en la que cuidaba de la casa y de sus hijos: "Dichoso el tiempo en que yo corría por la casa como centella, barriendo, sacudiendo el polvo que caía sobre el piano, en engañosos torrentes de oro, para luego, cuando ya cada cosa relucía como un cometa, romper el hielo de mis cubetas dejadas al sereno, y bañarme con el agua cuajada de estrellas de invierno ¡Eso era vivir! Rodeada de mis niños tiesos y limpios como pizarrines".²⁹⁵ Por su parte, Gertrudis extraña la clavícula rota que le perdió Catita, puesto que le recordaba que -luego de una visita al circo en la cual vio a "una equilibrista, que parecía una mariposa"²⁹⁶- se había subido a una barda y se había caído, descubriendo que tenía huesos: "Una de niña no sabe nada. Porque me lo rompí, digo siempre que fue el primer huesito que tuve. ¡Se lleva una cada sorpresa!".²⁹⁷ El pasado que "vivieron" los personajes irrumpe en el presente, en su "muerte", de tal manera que el recuerdo de los

²⁹⁴ Garro, Un hogar sólido 22.

²⁹⁵ Garro, Un hogar sólido 15. Nótese el lirismo presente en las frases de Jesusita. Sobre este punto se profundizará más adelante en el apartado "Espacio de delirio, la agonía de Lidia".

²⁹⁶ Garro, Un hogar sólido 16.

²⁹⁷ Garro, Un hogar sólido 16.

acontecimientos que experimentaron llena sus días de espera. Pareciera que la memoria cobra espacio en la tumba, como si la "materia" de estos muertos estuviese hecha tan sólo de remembranzas.

Sin duda, los recuerdos son "fantasmas" que visitan a menudo nuestro presente. Garro comentó en cierta ocasión: "como decía mi padre, que como éramos ayer, éramos hoy, éramos mañana, que es como un juego de espejos".²⁹⁸ Lo interesante en la propuesta de Garro es, por un lado, que estos fantasmas continúan apareciendo después de la muerte, o mejor, como si la tumba fuese el lugar propio de los recuerdos y que, de vez en cuando, dichos recuerdos "subieran" al mundo de los vivos, a nuestro mundo, a nuestra conciencia; por otro lado, que es innegable la materialidad de estos "recuerdos" en el escenario. Me pregunto entonces, ¿por qué Garro habrá elegido el escenario, y no la narrativa, para representar lo intangible?, ¿por qué la necesidad de "encarnar al fantasma"? Tal vez Garro quiso decir que somos tan sólo fantasmas de nuestros recuerdos y que el ser humano no muere mientras viva en esos recuerdos.

Existir como sinónimo de habitar.

Si bien Elena Garro propone una interesante dimensión temporal que fija la edad de cada personaje en el momento de su muerte y supedita la existencia a las voces de la memoria, me resulta igual de atractiva la propuesta espacial que crea al hacer del habitar un sinónimo del existir. Además, esta propuesta espacio- temporal es asombrosamente consistente.

²⁹⁸ Rosas L. 65.

Los recuerdos más significativos en la obra son los de Eva²⁹⁹, Muni y Lidia, ya que los tres están relacionados con la añoranza de su primer hogar. Eva añora el hogar paterno; Muni y Lidia, el que compartieron siendo niños. Cuando Lidia le pregunta a Muni la razón que tuvo para quitarse la vida, él le responde: "[...] Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños, con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los cuartos ¿Te acuerdas de ellas, Lili? Tenía un laberinto de risas. Su cocina era cruce de caminos; su jardín, cauce de todos los ríos; y ella toda el nacimiento de los pueblos".³⁰⁰ Con una imagen lírica, Muni rememora el primer hogar, cual paraíso perdido.

Asimismo, los primos se conmueven por el hogar sólido que buscaron en la temprana edad adulta y no encontraron. Lidia comparte la frustración matrimonial que sufrió: "¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo... y ya sabes, me llevaron a una casa extraña. Y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que me miraron durante años... Yo pulía los pisos, para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraba los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la imagen amorosa".³⁰¹ Muni

²⁹⁹ Eva recuerda a la tía Hebe de Garro, una guapa asturiana que se casó con su tío Boni Garro. Elena recuerda que su tía se quejaba sentada en una mecedora: " 'Me quiero ir, me quiero ir. Necesito el mar' [...]. Un día dijo: 'Me muero, me muero...!' Le dio un infarto y se murió" (Rosas L. 61). La muerte de Hebe impresionó mucho a la autora, puesto que la ficcionaliza también en el cuento "Nuestras vidas son los ríos", donde la niña Leli, es Elena Garro: "A Leli le pareció ver a Hebe meciéndose en el sillón, con el pelo rubio iluminado al sol de la tarde y repitiendo: 'Me quiero ir de aquí', y un día se fue" (Garro, La semana de colores, (México: Grijalbo, 1987) 168). Lidia le dice a su tía Eva al saludarla: "te recuerdo apenas, con tu pelo rubio tendido al sol... [...] y tu sillón vacío meciéndose al compás de tu canto, después que ya te habías ido" (Garro, Un hogar sólido 21).

³⁰⁰ Garro, Un hogar sólido 23. Cabe señalar aquí que en la versión de la Antología de la literatura fantástica en la misma cita se lee: "¿Te acuerdas de ella, Lili?" (Borges, Bioy y Ocampo 198).

³⁰¹ Garro, Un hogar sólido 24. Hay algo más terrible que el recuerdo: el recuerdo inexistente. Garro, refiriéndose a la nostalgia que siente por el amor de Adolfo Bioy Casares (amor que resultaba imposible, puesto que ambos estaban casados) escribió en su diario el 23 de enero de 1955 lo siguiente: "Todo es inútil, hasta el recuerdo. El recuerdo de lo que no se tuvo y se entrevió nos deja así de solos. Se avanza por la ciudad a sabiendas de no hallarlo". Más adelante dice sobre Octavio Paz "En la casa sólo dureza. Octavio

utiliza una imagen más cruda para explicar la frustración que le causaba enfrentarse a la perversión del mundo en oposición al mundo amoroso y protegido que tuvo en su infancia, cuando dice a Lidia: "¿No has visto a los perros callejeros caminar y caminar banquetas, buscando huesos en las carnicerías llenas de moscas, y el carnicero, con los dedos remojados en sangre a fuerza de destazar? Pues yo ya no quería caminar banquetas atroces buscando entre la sangre un hueso, ni ver las esquinas, apoyo de borrachos, meadero de perros".³⁰² Patricia Rosas Lopátegui señala que "[u]no de los temas recurrentes en el poema ["Boni"] y la obra de teatro [Un hogar sólido] es el contrapunto entre el mundo corrupto, grosero y prosaico de los oportunistas en oposición al que encarnan Boni y, por extensión, Elena: la "otra realidad", la humana, la que entra en el orden del amor, del desprendimiento material, de la creación artística. La muerte de Boni es simbólica. Se da al sueño el Día de los Inocentes".³⁰³ El hogar primero que estos personajes disfrutaron se evaporó y no pudieron volverlo a condensar, esto es, lo sólido resultó efímero.

En seguida, Muni anima a Lili y le dice que ya no necesitará buscar más, porque ella misma podrá ser "el hogar sólido". Así, el espectador continúa escuchando que se habla de la posibilidad de obtener un hogar seguro en la tumba; de hecho, la cripta es la

imposible, enemigo inalterable rencoroso desde antes de conocerme. Nada lo sacia. [...] El rato que pasamos fue muy triste: cenamos en el Chantilly. Pierdo pie. Me ve, como de costumbre, con desconfianza. Soy sospechosa. Cree que si algo me duele me duele contra él. Si deseo algo lo deseo contra él. No sabe que es normal que existan los demás". Garro, al parecer, sublima en Lidia su frustración matrimonial. (Ambas citas en Rosas L. 224).

³⁰² Garro, Un hogar sólido 23. Cabe señalar aquí que difiere de la interpretación política que se le ha dado a este parlamento, por la connotación que tiene "hueso" como "puesto gubernamental". Pienso que la interpretación de "hueso" es más literal en este contexto. Asimismo, resulta interesante ver las relaciones que hay entre el poema "Boni" y la obra, ya que hay frases que se repiten: "Y ahora desde las losas de la comisaría/desde la ceguera de tus ojos azules/ te obstinas en no mirarme" y "Arriba/en tu esquina/meadero de perros apoyo de borrachos" (Rosas L. 111-112) en el poema, y "Cuando te vi tirado aquella noche en el patio de la comisaría" y "yo ya no quería caminar banquetas atroces buscando entre la sangre un hueso, ni ver las esquinas, apoyo de borrachos, meadero de perros" (Garro, Un hogar sólido 23). Ver nota 283.

³⁰³ Rosas L. 109-110.

"casa" donde mora esta familia de muertos, es decir, donde existe. Ya no viven realmente, pero curiosamente continúan "existiendo".³⁰⁴

Esta condición de habitar comienza por la voz de los personajes y se extiende luego a sus cuerpos. Los personajes son voces que habitan –porque desean, no porque lo requieran- un cuerpo. Recordemos que ellos no necesitan de sus huesos para seguir existiendo. Y para el espectador, quien ve la escena en penumbras, son realmente más voces que imágenes.³⁰⁵ No obstante, cabe apuntar que estas voces toman cuerpo no sólo en los personajes, sino en los actores, materia sólida y viva. Dicho de otro modo e intentando dar una respuesta más clara a la pregunta formulada arriba: ¿por qué "encarnar al fantasma"? en este escenario como en el origen de todo teatro, los vivos siguen representando a los muertos.

Por si fuera poco, el espectador también deberá aceptar que, en su nuevo estado, los muertos pueden "habitar" cualquier cosa, porque pueden convertirse en seres animados, en seres inanimados e incluso en lo abstracto. En efecto, estos aparecidos se metamorfosean en lo que ellos desean, ya que es necesario que aprendan a *serlo todo* antes del "Juicio Final". Clemente le explica a su hija que "[d]espués de haber aprendido a ser todas las cosas, aparecerá la lanza de San Miguel, centro del universo y a su luz surgirán las huestes divinas de los ángeles y entrar[án] en el orden celestial".³⁰⁶ Imágenes de ríos, de nieve cayendo, de bombones en la boca de una niña, de cardillo, de ojos de perro u ojos de pez ciego, de puñales que asesinan, de lluvia, de leños que arden, de

³⁰⁴ Cabe señalar aquí que Jean Paul Sartre, para exponer su convicción en la contingencia del ser, escribe A puerta cerrada, obra situada en un lugar después de la vida, en el "más allá", contradictoriamente. Aunque en este trabajo no existe la intención de ahondar en la perspectiva filosófica, sin duda resultaría interesante realizar un estudio comparativo y existencialista entre esta obra y Un hogar sólido.

³⁰⁵ Posible relación con Beckett.

³⁰⁶ Garro, Un hogar sólido 26.

centella en el mar negro, de cogollitos frescos de lechuga, del viento que "levanta las faldas de las hermosas desconocidas..."³⁰⁷ incitan la imaginación del espectador, quien no deja de ver pasar fantasmas mentales ante sus ojos.

Imágenes poéticas se actualizan aquí en imágenes escénicas, imágenes que son convocadas por el propio espectador. En este sentido pareciera que surge la Elena Garro del realismo mágico, la que muestra la realidad como si fuera mágica. Pero en este caso Garro le quita el "como si" y dice la realidad "es" mágica, apuntando más hacia el real maravilloso. No obstante, el sueño de Elena Garro es íntimo, no abarca los mitos colectivos. De hecho, lo fantástico se confirma si consideramos que Un hogar sólido cuestiona las concepciones tradicionales y propone otra lógica. Por otro lado, si la obra perteneciera a la clasificación de lo maravilloso, el espectador observaría las metamorfosis en escena.

Tal como funciona el efecto fantástico, las transformaciones a las que aluden los personajes pueden también rayar en el terror. Jesusita le advierte a su nieta: "Ahora volverán las tuzas. No grites cuando tú misma corras por tu cara".³⁰⁸ Y Catita le recuerda entre risas a su hermana menor, Jesusita, que se había asustado mucho cuando le había tocado ser el gusano que se comía su cadáver. Pienso que estas imágenes pueden resultar mucho más terroríficas al ser relatadas, incluso con humor como lo hace Catita, que si se representaran visualmente en escena, ya que el teatro, con sus cualidades de concentración y materialización, las haría parecer groseras. Se podría pensar entonces que sólo se le pide al público que sea un simple auditor, sin embargo, no cabe duda de que Garro se dirige a un espectador cuando escribe esta fantasía teatral; prueba de ello es

³⁰⁷ Garro, Un hogar sólido 27.

³⁰⁸ Garro, Un hogar sólido 25.

que está considerando en todo momento la energía viva que los actores deberán proyectar con las imágenes narradas.³⁰⁹

Lo anterior resulta más evidente en los gestos y movimientos propuestos por la autora en las didascalias; así, el recuerdo como premonición actuará literalmente en la obra justamente en el momento en que abren la cripta para que baje Lili. Poco antes de que esto ocurra, Eva se encuentra hablando de la casa paterna: "La cola de un delfín nos anunciaba el día. ¡Así, con esta luz de escamas y corales!",³¹⁰ enseguida la didascalia indica que "*Eva, al decir la última frase, levanta el brazo y señala el raudal de luz que entra a la cripta, cuando separan arriba la primera losa. El cuarto se inunda de sol...*"³¹¹ La evocación de Eva se enlaza con la acción principal subrayando que el hogar sólido de la infancia se halla ahora en la tumba.

Además, como dije, el habitar un espacio en Un hogar sólido no se refiere sólo a la capacidad de los espíritus de alojarse en cosas materiales, ellos pueden serlo "todo" y eso incluye lo abstracto. Así, por ejemplo, hacia el final de la obra, Muni desaparece convertido en "melancolía" y Catita en "el juego" de nueve niños que cenan. Incluso, según los propios personajes, su adquirida facultad de mutación se extiende a la zona de lo divino: cada uno expresa lo que le gustaría ser cuando Dios le llame a su seno: "la música del arpa de Santa Cecilia",³¹² "el furor de la espada de San Gabriel",³¹³ "una

³⁰⁹ Cabe recordar la familiaridad que Garro tenía con la configuración de un escenario. Al ingresar a la facultad de Filosofía y Letras en 1936, Elena Garro es nombrada coreógrafa del Teatro Universitario. Debutó en el Teatro de Bellas Artes con Las troyanas bajo la dirección de Julio Bracho. También trabajó con Rodolfo Usigli montando la coreografía de El burgués gentilhomme. Alguna vez dijo: "mis verdaderos deseos fueron los de hacer teatro desde la escena. Es decir, ser actriz, apuntadora, tramoyista, bailarina o aun acomodadora". (Elena Garro en su "Nota" a El árbol, en Rosas L. 134).

³¹⁰ Garro, Un hogar sólido 18.

³¹¹ Garro, Un hogar sólido 18.

³¹² Garro, Un hogar sólido 26.

³¹³ Garro, Un hogar sólido 26.

partícula de la piedra de San Pedro",³¹⁴ "los dedos costureros de la Virgen bordando",³¹⁵ hasta llegar al "escandaloso" deseo de Catita: ser "el dedo índice de Dios Padre".³¹⁶

Aunque el espectador nunca vea efectuarse dichas metamorfosis delante suyo, sí habrá visto como los personajes se aparecen y desaparecen en escena (no propiamente haciendo "mutis"; reto sin duda para el director); y creo que si llegara a aceptar los presupuestos de la obra y jugara un poco con su capacidad de fantasear, podría sentir que un escalofrío lo recorre al pensar que incluso la butaca en que está sentado puede ser un muerto metamorfoseado.

El teatro de por sí es un espacio de metamorfosis, donde los distintos elementos se intercambian o modifican. Se trata sí, de un espacio de ficción "revolucionado", donde los cuerpos y la materia (como signos) pueden cambiar e intercambiar su sustancia (una silla, por ejemplo, puede ser un auto, un caballo, una columna, una escalera, etc.). Paradójicamente un espacio de ficción así, no es sólido, sino que fluye o se evapora.

Espacio de delirio, la agonía de Lidia.

Como consecuencia de estas condiciones peculiares del habitar, la escena cobra vida propia. Se vuelve un espacio de delirio, un lugar mediático donde se habla con las voces de lo cotidiano, una especie de "aleph",³¹⁷ donde se ve todo lo que se relaciona con esta familia, así como con el resto de las cosas del mundo. Dado que se limita a este núcleo familiar, la obra podría considerarse la agonía de Lidia, una mirada a la mente de

³¹⁴ Garro, *Un hogar sólido* 26.

³¹⁵ Garro, *Un hogar sólido* 26.

³¹⁶ Garro, *Un hogar sólido* 26.

³¹⁷ Este concepto se ha tomado del cuento homónimo de Borges, "El Aleph" (1949), donde se dice que "un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos" (Jorge Luis Borges, *El Aleph*, (Madrid: Alianza, 1997) 187).

Lilí en sus últimos momentos de vida. Ella exclamará al final: "¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba!",³¹⁸ antes de desaparecer. El espectador presencia así, pues, una especie de teatro interior, al hallarse ante el espacio mismo de indefinición entre la vida y la muerte: el teatro.

Esto último se deja sentir claramente en las variaciones un poco drásticas que caracterizan los parlamentos de cada personaje. Por ejemplo, Mamá Jesusita tiene, por un lado, varias líneas expresadas en habla coloquial ("Lo que no sirve abunda",³¹⁹ "[y]a tenemos aquí a toda la serie de los nietos ¡Cuánto mocosos!...",³²⁰ "...don Hilario hace la friolera de sesenta y siete años que murió",³²¹ "...de los viejos nadie se acuerda...",³²² "...¡Abate Dios a los humildes!",³²³ "...no es tan malo que mi niña enfermara, como la maña que le quedara..."³²⁴) y, por el otro, un uso del lenguaje lírico, contrastante e ilógico para un personaje que se supone sencillo.³²⁵ Con esto no estoy negando la posibilidad de que el habla popular y el habla culta coexistan en una misma obra literaria, como ocurre en obras brillantes como las escritas por Rulfo; tampoco, el hecho de que el habla popular pueda ser poética. Pero en teatro es común que los personajes muestren una cierta coherencia en el modo de expresarse. Tal vez, se podría dar por válida la presencia de un personaje en lo particular que hable así, pero es sumamente extraño el que casi todos los personajes se vean sujetos a ese mismo vaivén entre lo lírico y lo coloquial.

Abundan las imágenes poéticas en varios de los diálogos, como los de Eva, Clemente, Vicente y Lidia: "Eva- [...] por las noches las criaturas del viento, del agua, del

³¹⁸ Garro, Un hogar sólido 27.

³¹⁹ Garro, Un hogar sólido 21.

³²⁰ Garro, Un hogar sólido 19.

³²¹ Garro, Un hogar sólido 22.

³²² Garro, Un hogar sólido 20.

³²³ Garro, Un hogar sólido 17.

³²⁴ Garro, Un hogar sólido 15.

³²⁵ Ver ejemplo en la página 125 de este trabajo, nota 295.

fuego, de la sal, entraban por la chimenea, se acurrucaban en las llamas, cantaban en la gota de los lavaderos... ¡Tin!, ¡tan!, ¡tin!, ¡tin!, ¡tin!, ¡tin!, ¡tan!... Y el yodo se esparcía por la casa como el sueño...",³²⁶ "Clemente- Ahora tu casa es el centro del sol, el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra",³²⁷ "Vicente- ...Soy el viento que abre todas las puertas que nunca abrí, que sube en remolino las escaleras que nunca subí...",³²⁸ y "Lidia- ...y recuerdo tu sombrilla morada y tu rostro desvanecido debajo de sus luces, como el de una hermosa ahogada...".³²⁹ Y frases coloquiales en los mismos personajes: "Clemente- ... ¿pero todavía anda por allá ese botarate?",³³⁰ "Vicente- ...Figúrense, yo llego aquí, todavía atarantado por los fogonazos, con mis heridas abiertas... ¿y qué veo?...",³³¹ "Lidia- Cuando te vi, tirado aquella noche en el patio de la Comisaría, con aquel olor a orines que venía de las losas rotas..."³³²). El curioso vaivén entre habla coloquial y poética común a todos estos personajes sugiere que su discurso proviene en realidad de la mente de Lidia, figura central de esta trama. Es su estilo de pensamiento y recuerdo durante la agonía el que inunda a toda la escena de Elena Garro.

Así pues, como he dicho ya, la escena toda creada por Garro es un fantasma, proyección de una zona interior: la de la conciencia. El espacio teatral cerrado, semiobscurito, es imagen de un espacio corporal; y la tumba, imagen de un hogar íntimo, en que se convocan los últimos recuerdos de una mujer que agoniza. Recuerdos que se

³²⁶ Garro, Un hogar sólido 18.

³²⁷ Garro, Un hogar sólido 25.

³²⁸ Garro, Un hogar sólido 27.

³²⁹ Garro, Un hogar sólido 21. En estas breves líneas, la protagonista describe a su tía Eva y resultaría interesante reflexionar acerca de las relaciones que evoca la imagen de Eva: con Ofelia (Hamlet), con Emma (Madame Bovary), y con los retratos que Monet hizo de su esposa.

³³⁰ Garro, Un hogar sólido 21.

³³¹ Garro, Un hogar sólido 22.

³³² Garro, Un hogar sólido 23.

sucedan en una especie de "cámara rápida", entremezclados con la expresión de sus temores e ideas acerca de la muerte. Cuando Lidia exclama la última frase de la obra, desaparece y sobreviene el oscuro es en realidad cuando ocurre su muerte. Pienso que para Elena Garro era importante darle voz a ese "fantasma" en un escenario. Las voces de la escena no podrían materializarse en la obra puramente narrativa y rondar ante los ojos del receptor del mismo modo como lo hacen en teatro. Cada función se evapora y vuelve a condensar, pero la lluvia nunca es la misma, como diría Clara en La señora en su balcón: "[l]as calles cambian de hora en hora. Nunca son la misma calle",³³³ el río que corre libre nunca es el mismo. Paradójicamente un espacio de ficción así, no es sólido, sino que fluye o se evapora.

Como dije antes, este fantasma que es la escena entera es una especie de aleph, porque el aleph es descrito como una minúscula esfera tornasolada que concentra el espacio cósmico, un punto donde todo se ve. Si consideramos que los muertos de esta obra deben y pueden serlo todo, ¿no es la agonía de Lidia un aleph metafórico donde se concentra el universo entero y no sólo sus recuerdos?

El auténtico hogar sólido: la niñez como refugio.

La fantasía de Elena Garro no constituye sólo una crítica a la visión racional del mundo, sino que expresa también la añoranza por la niñez como estado ideal; y particularmente, la infancia como estado de pureza intelectual -no tanto de pureza ontológica, como en Carrington. Pureza intelectual porque en la infancia se es libre de prejuicios y se tiene una versión fenomenológica, empírica, directa, del mundo: todo es

³³³ Garro, La señora en su balcón (México, D.F.: Plaza y Valdés, 1994) 42.

nuevo, todo se ve por primera vez. Tal vez por eso la mirada literaria de Garro descubre un mundo mágico, porque está llena de asombro, inocencia y fantasía.

La infancia representa la fase de la vida en la que se goza sin límites, en la que se es libre porque se juega sin cortapisas con la imaginación, y se configura, en muchas de las obras de Garro, como un refugio seguro, como un "hogar sólido". Los lazos familiares que establecieron y conservan los personajes subrayan la importancia que la autora le confiere a esa guarida.³³⁴

La muerte es el otro espacio "seguro" del ser. Niñez y muerte se oponen e identifican simultáneamente en esta obra. El principio de la vida y el inicio de la nueva existencia coinciden en la posibilidad de constituirse como ese "lugar seguro" que desearon en su vida adulta los personajes y que no encontraron. Los muertos, al hablar de sus metamorfosis, parecen también hacer un intenso uso de la imaginación, cual si fueran niños.

Por eso el caso de Catita es especial, ya que "[c]omo niña y cancelado para siempre el crecimiento hacia la vida adulta, [...] despliega las características de una niñez idealizada y magnífica: disfruta del mundo que le toca vivir, juega con él, se entrega al placer y la hermosura. [...] tiene la fortuna de vivir una niñez, acaso interminable, la cual, en contraste con la vida de Muni, Eva o Lidia, representa la mejor manera de vivir en la vida y disfrutar en la muerte".³³⁵ ¿Podría suponerse entonces que ella siempre tendrá un hogar sólido? Es dudoso, pues la misma niña protesta ante el anuncio que le hace Jesusita de que un día se va a acabar el mundo, un mundo en el que ella nunca llegó a vivir. La

³³⁴ Me pregunto si el teatro puede ser entonces una "guarida" de la mente.

³³⁵ Octavio Rivera, "Un hogar sólido: realidad e irrealidad," *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra* (México D.F.: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1992) 60.

"tía Catalina" casi no tiene recuerdos de la vida, sus "memorias" han sido conformadas en la muerte, sólo da cuenta de sus encuentros con el arcángel San Miguel y con los familiares que fueron llegando después que ella. ¿Será que Catita es más fantasma que los demás al no tener casi "sustancia", es decir, recuerdos para existir? Sin embargo, es la que más experiencia tiene de la muerte, es quien lleva más tiempo muerta, es quien más transformaciones lleva en su haber. Catita representa el espacio de la posibilidad.

Cuando comenté arriba acerca del humor negro presente en la obra, dejé al margen la ironía que le da al sentido general la frase final de la obra que Lidia exclama, "¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba!",³³⁶ y de la que se pueden inferir dos ideas. La primera, que lo único seguro es la muerte. La segunda, que ni siquiera la muerte es segura, puesto que ignoramos lo que sucederá y que lo importante es tener la capacidad de gozar la posibilidad. Dos posturas divergentes ante el mismo hecho.

Siguiendo la segunda opción, yo diría que no sólo Catita, sino el teatro de Elena Garro, genera el espacio de la posibilidad infinita, la imaginación creativa, la pureza intelectual ante los fenómenos. Un hogar sólido instituye lo fantástico como capacidad ilimitada de lecturas que tiene el mundo.

2.1.2 Andarse por las ramas o la razón como enajenación.

Coqueteo surrealista.

Se corre el telón y el público percibe un ambiente que linda con el teatro del absurdo debido sobre todo a los parlamentos, pero, Andarse por las ramas va a proponerle al espectador que arriesgue su experiencia estética de manera distinta.

³³⁶ Garro, Un hogar sólido 27.

Una familia se dispone a cenar, don Fernando de las Siete y Cinco, el padre, Titina, la madre, y Polito, el hijo. La común escena del padre que regaña al hijo por no quererse comer la sopa de poros adquiere un cariz especial, de juego mágico, gracias a las intervenciones de la madre: "Don Fernando – [a Polito] ¿La vas a comer? ¿Sí o no? ¿No o sí? ¿Sí o no? Titina – 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 en mi plato de lentejas?...".³³⁷ Vemos aquí como Titina comparte con su hijo un código lúdico que don Fernando es incapaz de descifrar; el padre es quien queda ridiculizado, pues no es el niño el que hace un berrinche para que se cumpla su voluntad, sino el mismo don Fernando. En palabras de la estudiosa Gabriela Mora, "[l]a curiosidad, el espíritu juguetón y la fantasía, propiedades consideradas «infantiles» por la tradición, le sirven a la dramaturga para acentuar la petulante «racionalidad» de los seres como don Fernando, y para revalorizar el conocimiento que proviene de la imaginación y de la sensibilidad".³³⁸ La supuesta actitud madura de don Fernando se evidencia como insulsa y falsa.

Los tres personajes visten de negro, aunque Polito lleva también un babero blanco. Los diálogos descoloridos de don Fernando aburren a Titina, quien prosigue en su juego fantástico llevándolo al límite: Dibuja una casita con un gis en una de las paredes del escenario y sale por la puerta –cual Alicia tras el conejo blanco. Sobre el muro aparecen unas ramas a las que la protagonista sube. Para el espectador mexicano la metáfora plástica tendría que ser obvia; no obstante, don Fernando la explicita al dirigirse

³³⁷ Garro, Andarse por las ramas. Un hogar sólido y otras piezas teatrales (Veracruz: Universidad veracruzana, 1983) 70.

³³⁸ Gabriela Mora, "Rebeldes fracasadas: una lectura feminista de Andarse por las ramas y La señora en su balcón" (sin referencia) 120. Esta noción "antirracionalista" se podría trabajar en otro estudio relacionándola con el teatro del absurdo o de carnaval.

a Polito: Justina "[s]e escapa; y lo peor de todo es que a ti también te enseña a *irte por las ramas*".³³⁹ La frase coloquial que da título a la obra atraviesa la frontera mental y se materializa. Así, una vez más, el recurso creado por la autora –volver tangible lo verbal– no sólo concretiza lo abstracto, sino que convoca al fantasma. Las leyes físicas son rotas nuevamente en el teatro de Garro, porque aún estando en un universo absurdo que ridiculiza el comportamiento humano, sigue habiendo en este universo ciertas leyes acordes con la naturaleza. El fenómeno fantástico surge para contraponerse a lo que conocemos como "natural": la aparición de unas ramas que se supone son sólo imágenes mentales.

Además, el lenguaje empleado por Garro pinta escenas casi surrealistas. Coincide con el carácter juguetón y fantástico de las leyes de un universo surrealista. Don Fernando regaña a Polito porque juega con su mamá, Titina, y no se come su sopa, Titina le dice a su esposo: "¡Perdone, don Fernando! ¿Quiere usted que traiga las tijeras para podar la risa? Llevamos ya siete podas, pero retoña...".³⁴⁰ Esta estrategia que Garro utiliza coincidirá, en efecto, con las imágenes surrealistas generadas por los artistas europeos.

Ante este fenómeno fantástico -que rompe las leyes del lenguaje y del espacio creando con esto dos realidades rivales: la de don Fernando y la de Titina- el espectador de Garro asume la metáfora como objeto. Aunque, considerando las supuestas emociones de lo fantástico, diría que la presencia de las ramas no provoca aquí ningún sentimiento de vacilación o ambigüedad, pues, tanto los personajes como los espectadores asumen que algo sobrenatural está ocurriendo. Cabe afirmar entonces que la aparición del fantasma fue convocada con éxito: Polito lo observa divertido; don Fernando prefiere

³³⁹ Garro, Andarse... 71. El énfasis es nuestro.

³⁴⁰ Garro, Andarse... 70.

dirigir su perorata a una silla vacía, ya que para él "irse por las ramas es huir de la verdad".³⁴¹ Para Titina, el fantasma –las ramas- es tan real como el resto del mundo, e invita a su esposo a ver con los ojos del público: "Las ramas son verdad" dice.³⁴² A cambio de la vacilación, surgirá un sentimiento de perplejidad o curiosidad en el espectador, que se preguntará de dónde surgió la casita y el árbol, y a dónde irán después. La imagen fantasmagórica permanece allí hasta que Titina decide regresar por donde salió y –al borrar la casita que dibujó- hacer desaparecer las ramas.

Árbol feminista.

El abismo entre la pareja se acentúa, y Titina, cual recreación de Nora, protagonista del drama de Ibsen, Casa de muñecas, se va de la casa dejando a su esposo y a su hijo. Ya en la calle, disfruta de su libertad haciendo planes para el futuro; plantea los posibles caminos que puede tomar al situarse en el "centro de una estrella".³⁴³ Aparece entonces en escena Lagartito, un "joven lechuguino", quien ante su incapacidad de comprender los juegos de Titina supone que está ebria, e intenta llevarla de vuelta a su casa.

Así como para don Fernando las mujeres mentalmente independientes viven en pecado mortal -porque la luna es el pecado y las mujeres viven en la dimensión lunar-, para Lagartito la mujer autónoma está seguramente alcoholizada. El público será de nuevo testigo de la magia del gis de Titina, quien se dirigirá otra vez al muro para dibujar una casita, entrará por su puerta, y subirá a las ramas. Lagartito intenta convencerla primero, "en nombre de la razón y por su bien" de que baje, después, él mismo quiere

³⁴¹ Garro, Andarse... 71.

³⁴² Garro, Andarse... 71.

³⁴³ Garro, Andarse... 73.

subir al árbol de Titina porque ha comenzado a dejarse seducir por las imágenes que ella crea: Eres "[e]l principio del viaje. Primero hay que caminar tu perfil de media luna y desde allí viajar a las estrellas [...]. Tú eres eso, Lagartito: una estrella fugaz, lanzada en un cohete por la mano de un borracho".³⁴⁴ Él quiere entonces subir a las ramas, pero carece de la capacidad de fantasear que tiene Titina, aunque haya intentado acercarse a su sueño. Ella le hace ver que desear tener la clave del código fantástico es insuficiente; es necesario ser auténtico y espontáneo para recibirla.

Lagartito acepta entonces que es incapaz de subir al árbol y le pide a Titina que al menos deje que la vea desde la banqueta, Titina acepta y él se vuelve hacia las ramas. Hasta este momento, Lagartito habrá estado hablando hacia el espacio vacío que Titina ocupaba antes de subir al árbol. En cuanto la ve, se toman de la mano unos momentos, ella desde arriba y él desde abajo, "Así podríamos estar por los siglos de los siglos",³⁴⁵ dice Titina; "Así estaremos por los siglos de los siglos",³⁴⁶ promete Lagartito. Esta acción de Lagartito, ver las ramas y tomarle la mano a Titina, hace que el fenómeno fantástico supere a la metáfora plástica. Si bien el lector o espectador podrían haber tomado las ramas como la simple escenificación de un refrán, tienen que admitir que para Lagartito la aparición es completamente real.

A pesar de que sabe que las ramas existen, Lagartito es débil y olvidando su promesa se va tras la primera señora que pasa por la calle y que sí tiene "los pies en el suelo". El final se precipita entonces. Titina se queda posando como un pájaro sobre las

³⁴⁴ Garro, Andarse... 76.

³⁴⁵ Garro, Andarse... 78.

³⁴⁶ Garro, Andarse... 78.

ramas, mientras su esposo, don Fernando, y su amante, Lagartito, pasan de largo cantando burlescamente.³⁴⁷

Resulta curioso cómo los varones en esta pieza adoptan las características que tradicionalmente se asignan a la mujer: la dedicación doméstica, el amor estable y ordenado, el espíritu práctico, el deseo de tener y cuidar a los hijos, la obediencia y el respeto a las convenciones sociales.³⁴⁸ Titina, por su parte, asume los atributos considerados como masculinos: espíritu de rebeldía, aventura e independencia.

Desde el inicio, don Fernando ha evadido la posibilidad de jugar, de salirse del ordenado y bien conocido camino diario. La razón lo separa de la realidad, enajena sus múltiples posibilidades de ser. Por su parte, Lagartito se llega a sentir atraído por la postura fantástica de Titina, pero el esfuerzo que ésta le exige resulta demasiado y prefiere continuar enajenado.

Asimismo, Garro parece decir con esta obra que el hecho de no saber explotar y moldear el lenguaje confina a las personas a hacer una lectura simplista de la existencia: "Don Fernando- Los lunes son una medida cualquiera de tiempo... una convención. Se les llama lunes como se les podría llamar... pompónico. 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! Polito- ¡Oliendo una berengena! Don Fernando- [...] ¡Polo, come tu sopa!".³⁴⁹ Don Fernando toma literalmente las palabras de Titina, pero incluso para Polito es obvio que

³⁴⁷ ¿Tendrá alguna relación este árbol con el árbol del bien y del mal, un árbol prohibido para los seres humanos?, ¿será Titina, en este sentido, una "Eva" moderna?

³⁴⁸ Mora, 128.

³⁴⁹ Garro, Andarse... 69-70.

ella está jugando. Cuando Titina dibuja su casita y se escapa por las ramas tanto don Fernando, como Lagartito al principio, se dirigen al hablar hacia el lugar vacío que Titina dejó, en cambio, Polito torna su mirada hacia las ramas, siendo así, el único que entiende y comparte la fantasía de su madre.

Este aspecto lúdico también es otro de los aspectos surrealistas que en mi opinión tiene la obra. En el apartado 2.2 ("La infancia o la muerte: refugio privilegiado de la pureza ontológica") del capítulo dedicado a la fantasía de Carrington comenté ya que Breton en su primer Manifiesto... relaciona la infancia con el surrealismo, enfatizando que éste último revive con especial intensidad la época en la que fuimos niños.

Finalmente, tal vez Titina se queda sola, pero al igual que Nora vivirá como un ser independiente dejando atrás la casa de muñecas. Incluso abandona a su hijo sin cargo de conciencia porque asumiéndose puede darle una mejor lección de vida que permaneciendo "inexistente" a su lado. Así, Titina elige una manera de vida cuyas consecuencias, cualesquiera que éstas sean, vale la pena asumir. El aparente escape hacia la soledad se vierte en plenitud solitaria.

Sucintamente, puede decirse que Garro muestra en Un hogar sólido y en Andarse por las ramas cómo la fantasía permite hacer una lectura múltiple de la existencia, gracias a la reavivación de una mirada infantil que puede pervivir en la edad adulta e incluso después de la muerte si se conserva un "espíritu juguetón" y una disposición libre de prejuicios para relacionarse con el mundo.

2.2 La fantasía: elección de vida.

Me parece que Garro plantea en sus obras El Rey Mago y El Encanto Tendajón Mixto, la idea de que la fantasía, reino de la posibilidad infinita, está al alcance de cualquiera, pero que requiere de un mínimo esfuerzo para otorgar sus dones.

La decisión de jugar con ella o bien de despreciarla trae sin duda consecuencias; aunque inquiete, y aunque podría pensarse que es riesgoso el asumir la fantasía como ley de las cosas o de la realidad, creo que Garro expresa que es mayor el peligro de dejarla pasar de largo, perdiendo los dones que la fantasía trae consigo: la libertad, la inocencia, el ser auténtico y el amor.

2.2.1 La fantasía como acto de fe: El Rey Mago.

Esta breve pieza comienza con un diálogo entre un niño, Cándido Morales y un preso, Felipe Ramos. El espectador observa una plaza de un pueblo con bancas y una fachada de tipo colonial que lleva un letrero en el que se lee "Cárcel". En el segundo piso de la cárcel hay un balcón enrejado por el que se asoma Felipe. Cándido paladea una "alegría" sentado en una de las bancas al tiempo que observa con admiración a Felipe, quien se asoma a la calle a través de los barrotes. Junto al niño hay un caballito de cartón con la cabeza roja y la crin blanca. Ante la mirada insistente de Cándido, el preso replica ofensivamente "¿qué me ve?".³⁵⁰ El niño exclama que está viendo al "Rey Mago Felipe Ramos" y el preso toma a chiquillada tal respuesta. Entonces entran a escena Rita y Elvira, quienes pese a burlarse de Felipe, le coquetean: "¡Qué bonito pajarito! ¡Lástima

³⁵⁰ Garro, El rey mago. Un hogar sólido y otras piezas teatrales (Veracruz: Universidad veracruzana, 1983) 48.

que ya no vuele!"³⁵¹ le dice Elvira. Felipe les pregunta entonces si han visto a Rosa (la mujer por cuyo amor él asesinó y fue encerrado) y ellas niegan haberla visto, aprovechándose nuevamente para mofarse: "¡A lo mejor se encontró una jaula más bonita!"³⁵² le dice Elvira, "¡La jaula de oro!"³⁵³ especifica Rita.

Hasta este punto la obra es en apariencia realista, sin embargo la fantasía da un "leve tintineo" para anunciar su presencia: Asombrado e involuntariamente, Felipe escupe de pronto una moneda de oro frente a las mujeres. Rita y Elvira cambian inmediatamente su actitud y actúan con hipocresía halagando a Felipe e intentando convencerle de que su cariño por él es "desinteresado". Incluso se ofrecen para buscar a Rosa y decirle que vaya a visitarlo. Hasta este punto, ninguno de los tres adultos se ha percatado de que Cándido sigue ahí, hasta que el niño interrumpe la "letanía" de elogios que las mujeres le han estado brindando a Felipe. Cándido le ofrece "alegría" al preso, pero él lo desdeña y les dice a las mujeres que lo ignoren.

Esta breve irrupción de lo fantástico, el hecho de que Felipe haya escupido una moneda de oro, logra que la vulgaridad y la mentira contrasten con la inocencia. A decir de Garro, la fantasía es invisible a los ojos de quienes están concentrados en una perspectiva egoísta del mundo, y su irrupción revela lo mejor o peor de cada ser humano. Por un lado, al observar que el preso puede "escupir" oro, Rita y Elvira cambian radicalmente su actitud con Felipe, pasando de la burla a una afectada compasión. Por otro, Felipe finge que la capacidad de escupir oro es un don que había mantenido escondido, aunque él mismo ignore cómo fue que lo hizo: "¡Ya lo ven, aquí muy quieto...

³⁵¹ Garro, El rey mago 48.

³⁵² Garro, El rey mago 49.

³⁵³ Garro, El rey mago 49.

el Rey de Oros!",³⁵⁴ dice a las mujeres al tiempo que "*se asoma asustado a ver su escupitajo*", según indica la didascalia.³⁵⁵ Mientras los adultos mienten, Cándido, un niño vestido humildemente, ofrece con sinceridad y desinterés una parte de la golosina que a él sólo le compran cuando hay feria.

Cuando las chicas se van, Felipe le ordena a Cándido que se asome a la esquina de la calle a observar una procesión que pasa por ahí y le diga si en ella va Rosa; pero al no obtener la respuesta que desea por parte del niño, lo insulta: "¡Desgraciado! ¡Vergüenza de tu familia! ¡Sobras de plato de mendigo! ¡Eres menos que el rabo del burro!"³⁵⁶. Cándido no se inmuta, simplemente vuelve a su banca y sigue observando a Felipe. Los insultos son interrumpidos por una orden del carcelero quien, ignorando la situación, le pide a Felipe que deje de gritar, y luego se pone a platicar con él. En cuanto termina la charla, el reo vuelve a asomarse por los barrotes del balcón a la plaza, en la cual sigue Cándido. Felipe le pregunta nuevamente qué le ve y obtiene del niño la misma respuesta: "¡Veo al Rey Mago Felipe Ramos!"³⁵⁷ Felipe se enoja y lo amenaza: "¡Váyase a su casa! ¡Mariguano! ¡Desperdicio de los hombres!"³⁵⁸ pero Cándido sólo le dice triste que él, Felipe, no quiere ser Rey Mago. De pronto se anima, sin embargo, y dice: "¡Yo soy el Rey Mago Cándido Morales!"³⁵⁹ Entonces surge el fenómeno fantástico: "*Cándido arrea el caballito de cartón, y este se eleva por el aire y Cándido desaparece*",³⁶⁰ indica la didascalia (nuevamente se presenta en el teatro de Elena Garro el reto para el director de "desaparecer" algo).

³⁵⁴ Garro, El rey mago 50.

³⁵⁵ Garro, El rey mago 50.

³⁵⁶ Garro, El rey mago 58.

³⁵⁷ Garro, El rey mago 60.

³⁵⁸ Garro, El rey mago 62.

³⁵⁹ Garro, El rey mago 62.

³⁶⁰ Garro, El rey mago 62.

Con este suceso, la lógica del mundo natural queda rota sin lugar a dudas. El episodio de la moneda resulta ser un "truco callejero" frente a la belleza de la imagen teatral de un niño montado en un caballo de palo, que desaparece en el cielo. Cabría la posibilidad de que la desaparición del niño fuera una simple alucinación de Felipe, si acaso las mujeres no hubieran hablado del niño. Además la didascalia citada arriba es clara: el niño desaparece volando.

La niñez en esta obra no funciona como refugio, sino como un detonador de las múltiples capacidades del ser; cual Tártaro, el caballo de juguete hace viajar a quien crea en él. Cuando Cándido le ofrece "alegría" a Felipe, lo hace en un sentido más amplio que el que tiene el nombre de una golosina.

¿Era Cándido un rey desde el inicio de la obra?, ¿o su fe en la fantasía es la que le confiere el poder para sí o para alguien más?

En conclusión, el poder de la fantasía es rechazado por un preso. El asesino pudo obtener dinero, amor y libertad si hubiera invertido unos minutos en escuchar con atención al niño y en haber jugado con él; ahora tendrá que esperar encerrado siete años, arrepintiéndose de su incredulidad. En efecto, en palabras del escritor Carlos Solórzano, Felipe "incapaz de identificarse con el niño le deja escapar y luego lamenta la fuga de aquella presencia bienhechora que le hacía sentirse dueño de un peso interior que la cárcel le ha ido reduciendo".³⁶¹ En el error Felipe lleva la penitencia, puesto que, cuando finalmente Rosa lo va visitar dispuesta a corresponderle, Felipe "ya no tiene ojos" para mirar a nadie, más que a aquel niño desaparecido. Felipe lleva su primer error al extremo: ahora que tiene a Rosa, añora a Cándido. Es el hombre que desea siempre lo que no puede tener, porque se cierra, en lugar de abrirse a otras posibilidades de percepción, y

³⁶¹ Carlos Solórzano, Teatro latinoamericano en el siglo XX (México, D. F.: Pormaca, 1964) 79.

por tanto, de existencia.³⁶² ¿Será que el amor termina encarcelando al hombre si éste no es capaz de soñar? ¿Saldrá algún día de la verdadera cárcel Felipe Ramos?

2.2.2 El Encanto, Tendajón Mixto o las delicias del "amor vampiro".

El vampiro en el espejo.

Uno de los temas más comunes dentro de la literatura de lo fantástico es el tema del vampiro. En El Encanto, Tendajón Mixto, si bien no se presenta el vampiro clásico de largos colmillos con los que chupa la sangre de sus víctimas, sí hay una especie de vampirización del joven protagonista, Anselmo Duque, por parte de la "vampira", "la mujer del hermoso pelo negro". Pero cabe preguntarse primero: ¿qué es un vampiro?

El vampiro, arquetipo preternatural,³⁶³ ha emergido del inconsciente colectivo y se ha instalado placenteramente en el castillo del género fantástico, ocupando normalmente las habitaciones narrativas.³⁶⁴ Sin embargo, al trasladarse a un escenario teatral, este arquetipo encuentra, en mi opinión, un sitio ideal para semiocultarse y seducir con mayor intensidad.

Sin duda, el vampiro tiene la característica de interactuar entre dos realidades: la vida y la muerte, sin pertenecer completamente a ninguna de ellas. Se ve obligado a beber sangre humana para subsistir; ataca en la noche, puesto que la luz del sol precipitaría su muerte, al igual que una estaca de madera que atravesara su corazón; no resiste el ajo, ni

³⁶² Coincido con la investigadora María Elena Olvera en que "La esperanza y la alegría serán factibles para los personajes mientras se entiendan los caminos por los que se transita, sin rigores ni tabúes, ya que en la capacidad de apertura ante la fantasía puede encontrarse la verdad" ("Paralelismos en la dramaturgia y narrativa de Elena Garro," Tesis doctoral, UNAM 2004, 284). Al carecer Felipe de dicha "capacidad de apertura", continuará "encerrado" en la desesperanza.

³⁶³ Preternatural en el sentido que propone H. P. Lovecraft para el cuento en su obra El horror en la literatura, "una suspensión o transgresión maligna y particular de esas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios insondables." Trad. Francisco Torres (Madrid: Alianza, 1982) 11.

³⁶⁴ Últimamente se ha dejado ver en el ala cinematográfica con frecuencia.

ver una cruz, ante una hostia consagrada tiene que detenerse. Es un ser que bebió la sangre de otro vampiro y que obtiene así una no-muerte eterna, y con el paso de los años, o de los siglos, se va haciendo más poderoso, llegando incluso a controlar a la naturaleza. El vampiro, lo sabemos, no se refleja en los espejos.³⁶⁵ Su capacidad de atravesar muros como un fantasma significa que es capaz, también, de cruzar dimensiones distintas. Si lo fantástico puede ser definido como aquello que media entre lo familiar y lo desconocido, sin inclinarse en definitiva hacia ninguna de estas dos zonas, también la aparición de un vampiro implicaría la plena irrupción de la fantasía.

Se sabe que el espejo es una barrera metafórica entre dimensiones de realidad distintas. Asimismo el teatro es una suerte de espejo, ¿será acaso el teatro el único espejo dónde sí se puede ver reflejado un vampiro? Patrice Pavis habla acerca de la comodidad ficcional de lo fantástico en teatro: "El fantasma, contrariamente al personaje, que se niega en el instante mismo que se expone (*denegación**), no tiene ninguna necesidad de afirmarse como verídico y se beneficia, por lo tanto, de una libertad total de representación: ¡mientras más «irreal» y fantástico es, más se parece a un fantasma!".³⁶⁶ En el teatro, el vampiro puede hallar un lugar acorde a su naturaleza, el espacio mismo de indefinición entre vida y muerte.

En páginas anteriores mencionaba que el fenómeno de lo fantástico actuaría como un "signo cero", como un agujero negro dentro del escenario. Un "algo" oscuro – confuso–, que atrae intensamente la atención del espectador. En el teatro de lo fantástico, esa "pequeña sirvienta" de Pirandello, la Fantasía, es precisamente la que "dejaría ver" lo que hay detrás del espejo.

³⁶⁵ Consúltese La sintaxis del vampiro de Vicente Quirarte para una referencia más detallada de las características del vampiro.

³⁶⁶ Pavis 217.

El vampiro clásico, descrito aquí someramente, es ficcionalizado generalmente como una criatura cruel y difícil de vencer. En cambio, el vampiro postmoderno es recreado a veces como un ser más bien melancólico (La sed, de Adriana Díaz Enciso), que incluso reniega de su propia naturaleza (Entrevista con el vampiro, de Anne Ratcliffe). Las reelaboraciones del tema llegan a caricaturizarlo (Vampiros en la Habana, de Juan Padrón) o darle un tono cómico ("En tierras del vampiro", de René Avilés Fabila). Siendo tema en constante recreación, se puede hablar también de la "vampirización" de algún personaje, esto es, un tratamiento que sin explicitarlo, le dé a un personaje un aire vampiresco, como en el caso de Salamandra, de Efrén Rebolledo.

En este apartado se intentará descubrir cómo actúa la figura de la mujer vampiro en una de las obras escrita por Elena Garro. El tema de la mujer vampiro ha sido planteado en cuentos y novelas, generalmente por una pluma masculina;³⁶⁷ así que resultará interesante acercarse al asunto considerando una perspectiva femenina, y además, mexicana.³⁶⁸ El Encanto, Tendajón Mixto se sirve de la figura sublimada del vampiro para invitarnos a elegir la fantasía como camino de vida.

La leyenda "viva".

En El Encanto, Tendajón Mixto, el personaje principal, llamado "la mujer del hermoso pelo negro", presenta varias características que la bosquejan como una mujer

³⁶⁷ Así por ejemplo: "El misterio de Ken", de Julien Hawthorne; "La novia de Corinto", de J. W. Goethe; "Morella" y "Berenice", de Edgar A. Poe; "Pues la sangre es vida", de F. Marion Crawford; "Su voluntad", de Vincent O'Sullivan; "Vera", de V. de L'Isle-Adam; Carmilla, de J. S. Le Fanu, entre otras obras.

³⁶⁸ En teatro, otra obra que trata el tema de la mujer vampiro es Érzebeth. La bañista de la tina púrpura. Silvia Peláez se inspira en la historia de la terrible "Bloody Mary" y la relaciona ficcionalmente con un suceso histórico de actualidad para llevarla al escenario. El tema principal elegido por la autora es atroz: Érzebeth Bathory fue una noble húngara que nació en 1560 y que fue famosa por su cruel costumbre de torturar muchachas y bañarse con sangre de jóvenes vírgenes. Dos historias paralelas se desarrollan y el tema de la segunda es todavía más inhumano, los recientes asesinatos de jóvenes mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua.

vampiro, a pesar de que a simple vista no lo parezca. El crítico Dyer dice que "[i]n most vampire tales, the fact that the character is a vampire is only gradually discovered –it is a secret that has to be discovered",³⁶⁹ lo cual hace más atractivos a los vampiros.

En esta pieza de Garro, para empezar, el espectador es inmerso en el reino nocturno de los cuentos y leyendas, ya que un narrador abre la pieza explicando lo que aconteció un tres de mayo "en este mismo Cerro de la Herradura",³⁷⁰ cuando anochecía. En ese momento, el narrador desaparece y salen a escena dos arrieros maduros, Juventino Juárez y Ramiro Rosas, y uno joven, Anselmo Duque, quienes van de vuelta a su pueblo. Así, el carácter oral de la transmisión de la leyenda o el cuento se materializa en escena.³⁷¹ Los tres hombres que el público observa se quejan por el cansancio y por "las noches pasadas al sereno",³⁷² cuando escuchan una voz de mujer. Dialogan con ella por unos momentos, pero no la ven hasta que Anselmo le pide que se muestre: "¡Muéstrate, amable compañía!",³⁷³ dice. Una vez más observamos cómo en la dramaturgia fantástica de Elena Garro las palabras o los relatos tienden a materializarse gracias al recurso fantástico.

La mujer aparece dentro de una tiendita, que esparce una luz dorada, en cuyo rótulo se lee: "El Encanto, Tendajón Mixto", y los invita a tomar una copa de vino. El único que acepta el trago es Anselmo y en el momento que bebe, desaparece junto con el

³⁶⁹ Dyer citado por Ken Gelder, *Reading the Vampire* (Londres: Routledge, 1994) 63. "En muchos cuentos de vampiros, el hecho de que el personaje es un vampiro se va descubriendo gradualmente –es un secreto que tendrá que ser descubierto". Trad. mía.

³⁷⁰ Garro, *El Encanto, Tendajón Mixto. Un hogar sólido y otras piezas teatrales* (Veracruz: Universidad Veracruzana, 1983) 105.

³⁷¹ Al parecer Garro se basó en una leyenda del estado en el que vivió en su infancia: Guerrero. La leyenda de "El cerro del Encanto" cuenta la historia de dos arrieros que encuentran una feria en un cerro. Uno de los arrieros baila con una hermosa mujer y es hechizado. Permanece con ella durante un año hasta que es rescatado por el otro arriero. Esto según un artículo de Armando Partida T., "Del monte El Encanto, al *Tendajón Mixto* de Elena Garro", en *Literatura mexicana*, citado por María Elena Olvera 89.

³⁷² Garro, *El Encanto...* 107.

³⁷³ Garro, *El Encanto...* 108.

tendajón y la mujer. Ramiro y Juventino se asustan y temen que la "visión" les "cierre el camino" y les impida regresar a casa, así que deciden irse enseguida. El narrador sale nuevamente a escena y describe lo que pasó cuando los arrieros regresaron al pueblo sin Anselmo, así como la decisión que tomaron de regresar a buscarlo al año siguiente.

Luego, el espectador vuelve a ver el camino de piedras de la primera escena, y a Juventino y Ramiro regresando al mismo punto donde perdieron a Anselmo para convocar nuevamente a "la amable compañía". "El Encanto, Tendajón Mixto" reaparece junto con la mujer y Anselmo, en la misma posición en que los vieron la última vez. Todo está igual, excepto el propio Anselmo, quien tiene la barba crecida. Los arrieros incitan a Anselmo a regresar al pueblo, pero él les dice que prefiere quedarse con la mujer. La tienda se esfuma junto con la figura fantástica y los hombres se proponen regresar cada tres de mayo hasta acabar con "El Encanto, Tendajón Mixto".

Emociones de lo fantástico.

Los personajes que predominan aquí son hombres, excepto por "la mujer del hermoso pelo negro". El narrador interrumpe la pieza al estilo brechtiano funcionando como la voz de la conciencia, para hacer creer o dudar de la historia, lo que le confiere el sabor ambiguo de una leyenda. Junto con la presencia de los arrieros mayores, este narrador representa la razón que se opone o cuestiona lo sobrenatural. Por otra parte, ante la aparición de la mujer los tres arrieros encarnan alguna de las emociones de lo fantástico, a saber, el miedo, la inquietud y la atracción, respectivamente.

Juventino cree que la mujer es una mentira, una mujer de agua, sólo para ser vista; escéptico y pesimista le dice a Anselmo que no beba la copa que la mujer le ofrece, que

es mejor que se regrese al pueblo con su madre, y a la mujer le dice: "Te meces como una garza, y muy segura estás de lo que dices. Tan buena y tan engañosa como tus palabras oí una voz, hace ya muchos años".³⁷⁴ Ramiro, por su parte, quiere creer en la fantasmática mujer: "Dime, mujer, si de veras eres mujer o sólo una aparición para mi vista",³⁷⁵ es él incluso el primero en añorar una "amable compañía" cuando los arrieros se quejan de estar solos al principio de la obra: "¿Por dónde hallaré tus ojos, amable voz?",³⁷⁶ pregunta. Pero a Ramiro la inseguridad lo paraliza psicológicamente; no es capaz de correr riesgos, prefiere quedarse solo y en el mismo sitio conocido: su pueblo -y lo mismo le aconseja a Anselmo: "Es mejor sentirse solo ahora, que después quedarse para siempre solo, vagando en un llano interminable".³⁷⁷ Ambos personajes son "piedras" para "la mujer del hermoso pelo negro", piedras que acarrearán piedras por un camino de piedras, en la medida en que ambos encarnan el discurso masculino tradicional.

Por su parte, Anselmo es joven y desde pequeño ha estado buscando algo que sólo encontró en ella: "sé que mis ojos te han buscado desde que fueron mis ojos".³⁷⁸ "La mujer del hermoso pelo negro", dice, es la "copa de vino buscada desde el primer día que fui Anselmo Duque".³⁷⁹ Él es el único personaje dispuesto a ver; de hecho, aun antes de la aparición adivina, afirma: "...hay que traer la vista bien alerta. Sólo así podemos ver lo que se nos esconde... Todo está al alcance de los ojos, sólo que no sabemos mirar".³⁸⁰ Anselmo, pues, representa el punto de vista masculino liberador y dispuesto a arriesgarse

³⁷⁴ Garro, *El Encanto...* 109.

³⁷⁵ Garro, *El Encanto...* 109.

³⁷⁶ Garro, *El Encanto...* 107.

³⁷⁷ Garro, *El Encanto...* 114.

³⁷⁸ Garro, *El Encanto...* 110.

³⁷⁹ Garro, *El Encanto...* 113.

³⁸⁰ Garro, *El Encanto...* 107.

por alcanzar sus anhelos. Y la propia mujer lo reconoce: "Eres el único que ama los cabellos y las palabras nuevas".³⁸¹

Mujer: encarnación de lo fantástico

"La mujer del hermoso pelo negro" es un ser fantástico cargado de diversos símbolos, como la cabellera larga y oscura. Según el diccionario de los símbolos de Chevalier y Gheerbrant, el cabello largo es emblema de poder y de fuerza vital, es el sitio del alma y del destino. Considerada como arma de la mujer, el "hecho de mostrarla o esconderla, anudarla o desatarla es frecuentemente signo de la disponibilidad, de don o de reserva de la mujer".³⁸² En este sentido, la "mujer" –con el pelo suelto que le llega hasta las rodillas- está dispuesta a ser la "amable compañía" del hombre que quiera convivir con un ser fuerte e independiente.³⁸³

Además, el que la cabellera sea negra, color de las sombras y de la noche, da paradójicamente a la mujer el sentido de muerte, al tiempo que es dadora de vida -ya que de su pelo negro brotan pájaros. Si bien el cambio de vida que tendrá Anselmo al beber la copa implica una especie de muerte, una renuncia a su estado actual de vida (puesto que ya no volverá a su pueblo ni a ver a su madre), concuerdo con Ken Gelder, quien sostiene que, aunque los vampiros dan muerte a sus víctimas, a veces la animan, le dan más

³⁸¹ Garro, *El Encanto...* 110.

³⁸² Chevalier 220.

³⁸³ La "mujer vampiro" de la obra de Efrén Rebolledo, *Salamandra*, también tiene una larga cabellera oscura: Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca/Es tu lóbrego pelo; más tanto fascina,/Que haciendo de sus hebras el dogal de una horca,/Me daría la muerte con su seda asesina. Sería interesante realizar un estudio acerca de las relaciones entre la mujer vampiro y la cabellera, ya que muchas de ellas son también largas y oscuras.

vida.³⁸⁴ Anselmo se sentirá más pleno en su nueva situación, al punto de decirle a la mujer que hasta antes de conocerla sólo piedras había encontrado.

El traje de esta criatura nocturna es amarillo, lo cual, según el mismo diccionario al que hice referencia arriba, es un color cálido, intenso, símbolo de eternidad: "difícil de entender, desborda siempre los marcos donde se lo quiere ceñir",³⁸⁵ Este color "viste" el carácter amable y a la vez indómito del personaje.

Se relaciona también a esta mujer con la flor del huizache, arbusto espinoso de flores amarillas muy aromáticas y con propiedades curativas, que es por cierto la única planta que se da en el "Cerro de la Herradura". La fortaleza de la flor resiste la corriente interna que la recorre, cuyo marcado olor y sabor -curiosamente- es idéntico al del ajo.

Así pues, "la mujer del hermoso pelo negro" es la personificación de ciertas facultades o poderes. Cabría pensar que, si se hiciera una radiografía de esta mujer, se hallaría a Lilith, "la faunesa nocturna que trata de seducir a Adán y engendra las criaturas fantasmales del desierto, la ninfa vampírica de la curiosidad, que a voluntad pone o quita sus ojos, y que distribuye a los hijos de los hombres, la venenosa leche de los sueños",³⁸⁶ según se lee en el diccionario de Chevalier y Gheerbrant.

"La mujer del hermoso pelo negro" surgirá en el llano durante la noche, seduciendo a Anselmo con miradas y palabras: "Mujer- A media noche me baño, aunque tú no conozcas los ríos adonde voy, ni las lagunas de donde vengo [...] Anselmo- Yo

³⁸⁴ Gelder ejemplifica su aseveración con Carmilla, de Le Fanu. Al hablar del encuentro que tiene la madre vampira de Millarca -Carmilla- con el padre de Bertha, el General, sostiene que: "[t]he vampires, although they are supposed to bring about death, thus also have an animating function: the General is more alive with the older woman than he otherwise was. Indeed, she literally brings him *back* to life with 'her touch' in the above passage". Gelder 45-46.

³⁸⁵ Chevalier 87.

³⁸⁶ Chevalier cita a AMAG, 648.

quiero ir a bañarme en tus ríos ¡Y volver contigo de tus lagunas!".³⁸⁷ Ella ofrecerá a la vista del hombre, la imagen de su deseo: "El hombre encuentra lo que busca. Y si a tus ojos vine, fue para darte algún encantamiento".³⁸⁸ Según la "Lilith" de esta obra, "[e]l hombre nace encantado; y de la mujer depende que siga así o que luego nada más las piedras mire".³⁸⁹ ¿Por qué supone Garro que el "encantamiento" depende de la mujer? La misma autora parece responder en uno de los últimos diálogos, cuando Juventino increpa a Anselmo preguntándole qué es lo que obtiene junto a "La mujer del hermoso pelo negro" que no pueda obtener junto a su madre; Anselmo le responde: "No es hora de nombrarla, porque ella me dio los ojos para que mirara lo que ahora miro... y los sentidos para que entrara en los placeres que ahora encuentro...".³⁹⁰ Esto quiere decir que la mujer en su papel de madre es quien primeramente transmite la capacidad de comunicarse con el mundo a través de la fantasía, quien enseña a los hijos a "ver" las otras realidades.

En Andarse por las ramas es también la madre, Titina, quien enseña a Polito a fantasear. Más tarde depende de la mujer que ellos elijan como pareja el que puedan continuar "encantados". "La mujer del hermoso pelo negro" le dice a Juventino: "Es fácil desencantar a un hombre. Alguna te negó su compañía. Tú ya no tienes remedio. Puedes decir que ya eres viejo".³⁹¹ La propiciación de lo fantástico en la dramaturgia de Garro queda casi totalmente depositada en manos de la mujer, los niños y uno que otro hombre joven, como Muni o Anselmo. La autora llega al grado de equiparar a la mujer con la fantasía: "la mujer del hermoso pelo negro" le dice a Juventino que quien desconoce a la mujer nunca sabrá "encontrar el filo del agua, ni caminar los sueños; ni visitar a las aguas

³⁸⁷ Garro, El Encanto... 109.

³⁸⁸ Garro, El Encanto... 110.

³⁸⁹ Garro, El Encanto... 111.

³⁹⁰ Garro, El Encanto... 119.

³⁹¹ Garro, El Encanto... 111.

debajo de las aguas, ni entrar en el canto de los pájaros, ni dormir en la frescura de la plata, ni vivir en el calor del oro...";³⁹² en otras palabras, desconocerá lo fantástico. Sin embargo, la autora no niega la posibilidad de que el hombre habite la fantasía; de hecho, el título de esta obra lo expresa claramente: *El Encanto, Tendajón Mixto*.

Finalmente, la mujer "adormece" al hombre con su vino, para que ande por el mismo sueño que ella; La mujer le da Anselmo de beber, ya que es lo primero que él le pide: "¡Dame primero el vino! ¡Si todo fuera mentira, él te guardaría!"³⁹³ El vino se asocia a la sangre por su color, es símbolo del "conocimiento y de la iniciación, en razón de la embriaguez que provoca",³⁹⁴ dicen también Chevalier y Gheerbrant en su diccionario, así como de alegría e inmortalidad. "La mujer del hermoso pelo negro" da en una copa lo mismo que Drácula: la sangre que transformará a Anselmo y a Mina en nuevos vampiros.

Cuando los arrieros vuelven al año siguiente, Anselmo continúa bebiendo de la misma copa; ante la burla de los viejos, quienes le dicen que en el pueblo ya habría podido beber cientos y no sólo una, la mujer exclama: "¡Una copa y un año son lo mismo! Aquí medimos con medidas que ustedes desconocen. *No contamos los días porque esa copa los contiene a todos*".³⁹⁵ El joven tiene en sus manos la copa de la inmortalidad.

³⁹² Garro, *El Encanto...* 118.

³⁹³ Garro, *El Encanto...* 114.

³⁹⁴ Chevalier, 1072.

³⁹⁵ Garro, *El Encanto...* 117. El énfasis es nuestro.

Dimensión espacial y temporal alterada.

El espacio en el que se desarrolla la acción es un "camino real", un camino empedrado sobre un cerro. Este lugar "entre el cielo y la tierra [...] sitio ambiguo e indefinido",³⁹⁶ según palabras de la investigadora Margarita Tapia en su ensayo "Lenguaje dramático en El Encanto, Tendajón Mixto", recuerda la forma de la tumba sin losa, un sitio entre lo terreno y lo celestial, entre vida y muerte. Aquí el espacio escénico es siempre el mismo durante toda la obra (incluso para el narrador); ni siquiera se ve perturbado por el paso del tiempo. Se trata de un escenario sin variaciones, petrificado.

En cuanto a la secuencia de acciones, el tiempo es lineal: la historia principal es transmitida por el narrador en orden cronológico. Sin embargo, ideológicamente, Elena Garro critica lo cíclico del tiempo patriarcal: "¡Aquí vendremos, Anselmo Duque, los tres de mayo!",³⁹⁷ y lo trastoca al incluir un tiempo flexible e infinito en su tendajón. También, es interesante que el narrador cuente una leyenda del pasado que el público verá desarrollarse en presente.

El Encanto, Tendajón Mixto sopla aires frescos sobre el canon vampírico. Ni víctima ni victimaria, la mujer vampiro representa –curiosamente– una opción de vida, cuyos "caminos son muchos y más variados que cualquier camino real".³⁹⁸ Ofrece la oportunidad de compartir con el "Otro" (el hombre, la mujer), y así perder el miedo de vivir.

³⁹⁶ Margarita Tapia, "Lenguaje dramático en El Encanto, Tendajón Mixto." Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra (México D.F.: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1992) 42.

³⁹⁷ Garro, El Encanto... 120. Sin duda, resulta curioso que Elena Garro critique el tiempo cíclico, patriarcal, en sus obras, ya que lo cíclico generalmente se asocia a lo mítico, a la naturaleza y a lo femenino. Mientras que la historia lineal se asocia a lo masculino. No obstante, para Mircea Eliade, el tiempo sagrado es el que rompe con lo cotidiano (Citado por María Elena Olvera 91). Y es que para Elena Garro el infierno es la repetición, como dice uno de los personajes de La señora en su balcón; la autora prefiere que el tiempo fluya como los ríos, que nunca son los mismos.

³⁹⁸ Garro, El Encanto... 114.

Garro también ironiza en esta obra sobre la relación que existe entre mujer y pecado, que para el discurso tradicional suelen funcionar como sinónimo. Poco antes de solicitar la aparición de la mujer, Anselmo dice que "sólo pecando se conserva el hombre",³⁹⁹ mostrando que a él no le importa pecar si pecar es equivalente a amar. En cambio, en Andarse por las ramas, Garro no ironiza, sólo critica que la mujer sea sinónimo de pecado para seres como don Fernando ¿Será que la autora quiso decir que "sólo al lado de una mujer se conserva el hombre"?, ¿es por eso que el tiempo transcurre lentamente en el tendajón comparándolo con el tiempo marcado por nuestros relojes?, ¿será únicamente la fantasía la que salvaguarda al ser humano?

El riesgo gratificado.

Me cuestionaba al inicio de este capítulo si sería el teatro el único espejo en el que un vampiro sí se vería reflejado, pero habría que preguntarse primero: ¿por qué el vampiro no se refleja en los espejos? El vampiro es de por sí un espejo de nuestra parte animal, puesto que es un cuerpo sin vida, aunque animado; el "espejo" que es el vampiro no refleja nada en otro espejo porque, como dice el escritor Francisco Segovia, "reflejan mutuamente su vacío",⁴⁰⁰ dicho de otra manera, es espejo de un espejo. No obstante, esta nocturna mujer vaporosa se vuelve visible en el "espejo teatral", puesto que vive en el mundo detrás de éste. El "agujero negro" se muestra, y sólo es cuestión de que el espectador se atreva a adentrarse en el reflejo fantástico.

Para "la mujer del hermoso pelo negro", paradójicamente, ser vampiro equivale a desprenderse –y desprender a otros- de la prisión corporal, de la rutina y el orden

³⁹⁹ Garro, El Encanto... 108.

⁴⁰⁰ Francisco Segovia, Conferencia de vampiros (México D.F.: Ediciones sin nombre, 2000) 57.

establecido. Ella es la sublimación del arquetipo en un significante -mujer- con el que el vampiro comparte su significado de extraño, de ajeno, del "otro". Es metáfora de la liberación y el gozo que se hallan en la muerte de la razón enajenada, para dar cabida a la nueva e ilimitada vida de la mente. La autora trastoca el mito tradicional, ya que ser vampiro, según Garro, significa amar para liberar, si bien esta liberación no puede darse *per se*, sino que precisa de la voluntad del otro para darse. Es necesario que Anselmo elija "dejar abierta la ventana de su cuarto" para ver más allá.⁴⁰¹ En oposición a Felipe Ramos, el joven arriero toma el riesgo de su decisión y es recompensado. ¿Quién diría que en el vampiro –habitualmente representante de la no vida- se pudiera encontrar la plenitud de la existencia?

En resumen, tal vez me desdiga y afirme que la fantasía en estas dos obras, El rey mago y El Encanto, Tendajón Mixto sí es peligrosa, porque asumir sus dones implica la responsabilidad de confrontar la realidad racional, cerrada, y correr el riesgo de ser considerado "loco", "marigüano", "hechizado" o "vampirizado".

3.- ¿Elena Garro, surrealista?

Curiosamente, mientras Leonora Carrington se traslada a México, Elena Garro viaja a Europa. Allá se relaciona en París, en 1950, con Picasso (a quien visitaba para

⁴⁰¹ Me gustaría retomar aquí otra de las ideas expuestas en la introducción referente a la consideración de que lo fantástico no puede darse a medias en el teatro, es decir, no ocurre como con otro tipo de representaciones en las que un buen texto, junto con una dirección o actuación modesta, puede salvar al espectáculo, o viceversa. Lo fantástico en teatro, como fenómeno espectacular, depende de la verdad escénica lograda por el director, los actores y la tramoya. Tomando como verdad escénica al conjunto de elementos teatrales que buscan seducir, hipnotizar al espectador. Me refiero a la imagen global o el microcosmos que genera la representación teatral, no hablo de la verosimilitud del aparato teatral, sino de la capacidad de introducir al espectador al mundo que palpita detrás del espejo, a su capacidad metafísica. El espectador se da cuenta entonces que el escenario esconde otro mundo más y presente que es un juego interminable, como una construcción en abismo. Un juego de espejos.

presentarle conocidos), con Tristan Tzara (quien la invitaba siempre a ver sus idolillos peruanos), con Henri Michaux (de quien dice: "tenemos su teléfono y Octavio se muere de envidia"⁴⁰²), con Albert Camus (quien solía enviarle rosas amarillas) y con André Breton (a quien conoció, al parecer, gracias a su amigo Benjamín Péret), entre muchos otros artistas. Patricia Rosas L. apunta que "[e]n su papel de esposa, compañera, talismán, Elena colabora en la carrera intelectual de su marido [Octavio Paz], cumple con los compromisos, los eventos diplomáticos, y el ir y venir de escritores, pintores y poetas abruma su vida externa".⁴⁰³ Debido al puesto diplomático que tenía Octavio Paz, Elena Garro viajó –y escribió– por diversos países; así por ejemplo, la novela Los recuerdos del porvenir fue escrita, según la autora, en 1952,⁴⁰⁴ probablemente durante sus estancias en Japón y Suiza.

La autora tuvo entonces un vivo contacto con los movimientos artísticos que se generaban en ese momento. Al analizar obras como Andarse por las ramas se hallan similitudes en la búsqueda surrealista y la creación de Garro, como el hecho de destruir las formas tradicionales. Lo interesante en el caso de Garro es que ella integra en su propuesta temas familiares a la idiosincrasia mexicana. Como ha dicho Carlos Solórzano, Elena Garro "[h]a asimilado las corrientes de vanguardia para retornar a los temas de su infancia, a la magia de las leyendas provincianas, a la breve y substancial sabiduría humana resumida en los refranes y en las frases gastadas por el tiempo, que ella sabe animar con nuevas significaciones".⁴⁰⁵ Tal vez afirmar que Elena Garro puede ser inscrita

⁴⁰² Rosas L. 190.

⁴⁰³ Rosas L. 188.

⁴⁰⁴ Si esto es cierto, la novela habría sido escrita antes de la publicación de Pedro Páramo de Rulfo (1955). Elena publicó su renombrada novela hasta 1963.

⁴⁰⁵ Solórzano, El teatro latinoamericano en el siglo XX 181.

en la corriente del surrealismo es demasiado aventurado, pero no se puede negar cierto influjo de este estilo en algunas de sus obras.

Expositora del contrasentido, como hacer de la tumba un hogar sólido, y crítica del discurso dominante, Elena Garro coincide con el surrealismo en el hecho de desarrollar "un arte que hacía de la paradoja de toda forma y el absurdo de toda humana existencia la base de su visión".⁴⁰⁶ Otra concordancia es el espíritu infantil y juguetón que se halla en sus obras. En el apartado 2.2, "La infancia o la muerte: refugio privilegiado de la pureza ontológica" del capítulo dedicado a Carrington expuse cómo Breton en su primer Manifiesto, declara que el surrealismo al igual que la infancia hacen revivir al ser y hacerle creer nuevamente en la felicidad. Según Freud, en el inconsciente el pasado es presente y futuro: "Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo";⁴⁰⁷ esto es, los deseos de la infancia conforman el "yo" que hoy somos. Las obras de Garro hacen énfasis en la importancia que tienen dichas pulsiones y en la "creencia de felicidad" que conlleva una mirada inocente. Como dice la mujer "del hermoso pelo rubio", Garro: "Hay que vivir embriagados, mirando las embriagadoras fuentes, los pájaros, y los ojos de la mujer".⁴⁰⁸ Y es posible que esta "mirada embriagadora" sea precisamente la responsable de la creación de una especie de fantástico lírico.

Garro, al referirse a las distintas realidades que se pueden hallar en un mismo país (diferencias, como por ejemplo entre un mexicano que ha vivido en el campo y uno de la ciudad, por las que ella luchó para erradicar), dijo: "La realidad concreta para mí son

⁴⁰⁶ Hauser 275.

⁴⁰⁷ Freud, "El creador literario y el fantaseo", Obras completas, tomo IX, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu, 1986)130.

⁴⁰⁸ Garro, El Encanto... 107.

muchas realidades, que aunque aparentemente no vemos están ahí, como los poderes invisibles que forman y mueven a esas realidades, las transforman, y las transmutan en realidades distintas".⁴⁰⁹ Esta aseveración de la autora parece poder ampliarse y manifestarse en sus obras donde la "otra realidad", la fantasía, convive con la realidad conocida, y donde ambas aparecen como diferentes miradas ante lo mismo, y no necesariamente opuestas. Asimismo, para los surrealistas "[e]l sueño se convierte en paradigma de toda imagen del mundo, en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, trivialidad y sublimación de la existencia forman una unidad insoluble e inexplicable".⁴¹⁰ La propuesta surrealista de Garro entonces, a pesar de provocar perturbación, da la impresión de formar parte de un todo.

3.1 "*Poescena*"

Hay que hacer notar que esta "nueva realidad" creada por Garro cuestiona las diferencias y puntos de contacto que existen entre las imágenes fantásticas y las imágenes poéticas, ya que, si bien considero que es posible crear un poema de lo fantástico,⁴¹¹ es claro que Garro le da a la fantasía escénica la posibilidad de ser poética, o mejor dicho, hace de la mirada lírica la manera de hacer del mundo un sitio plagado de fantasía.

Sin pretender ahondar en el asunto, pienso que es importante señalar algunas de las diferencias entre una imagen fantástica y una imagen poética. Por un lado la imagen fantástica "atraviesa el muro" de la razón y se queda, actúa, modifica o viola, es anómala, anormal. Por el otro, la imagen poética es fugaz, evoca y es una convención. Ambas

⁴⁰⁹ Carmen Alardín citada por Rosas L. 105.

⁴¹⁰ Hauser 277.

⁴¹¹ Para Todorov es imposible la convivencia entre lo fantástico y lo poético, en cambio para Vax sí es posible la creación de un poema fantástico y ejemplifica con Coleridge.

imágenes coinciden en que son intocables y en que permiten múltiples lecturas por su universo conceptual.

No es ninguna novedad que el teatro de Garro sea llamado poético,⁴¹² sin embargo lo que quiero subrayar aquí es la fusión que hace la autora de las imágenes líricas con las fantásticas, es decir, la creación de una *poescena fantástica*, si se me permite el juego de palabras. En Un hogar sólido comenté que al tiempo que Eva se encuentra hablando de su primer hogar, abren la cripta para que entre el cuerpo de Lidia. La imagen poética de "luz" que evoca Eva se enlaza con una acción en curso, es decir con la luz que inunda la cripta y que es a su vez una imagen fantástica: la imagen de un entierro visto desde abajo. Otro ejemplo se encuentra en El Encanto, Tendajón Mixto, al beber Anselmo la copa, "el encanto" desaparece, pero esa copa está ligada en uno de los parlamentos de éste dirigidos a la mujer: "Yo te veo como eres: resplandeciente como el oro, blandita como la plata, hija de las lagunas, rodeada de pájaros, patrona de los hombres, baraja reluciente, voz de guitarra, copa de vino buscada...".⁴¹³ Así es cómo los diálogos poéticos de Garro se relacionan con el fenómeno fantástico escenificado.

Vale la pena añadir que, al convertir la mirada lírica en la manera de hacer del mundo un sitio fantástico, los personajes de Garro que se identifican con el juego y la fantasía generalmente intercalan al hablar imágenes poéticas (que, como he mostrado

⁴¹² De hecho, hay relaciones interesantes entre su teatro y algunos de sus poemas rescatados por Patricia Rosas L. Por ejemplo, en "El Muro", poema dedicado a Adolfo Bioy Casares, hay una conexión con uno de los parlamentos de Lidia de Un hogar sólido. Muestro aquí un fragmento del poema: "Su muro es alto y esconde / la puerta por la que usted se escapa / el *hilito de araña* que conduce, al país suyo, / infranqueable./ Ese hilo que de pronto aparece / para partir el diálogo que sostiene conmigo / y lo cumpia y se lo lleva / ¿A qué mar? / ¿A qué montaña? / ¿A qué palabra suelta?" (Rosas L. 194). Y un diálogo de Lidia y Muni: Lidia-"Si pudiera encontrar a la *araña* que vivió en mi casa –me decía a mí misma-, con el *hilo invisible* que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre, cosería amorosos párpados que cerrarían los ojos que me miran, y esta casa entraría en el orden solar"(Garro, Un hogar sólido 24), Muni- "No estés triste, Lili. Hallarás el *hilo*, y hallarás a la *araña*"(Garro, Un hogar sólido 25). Las cursivas son mías.

⁴¹³ Garro, El Encanto... 113.

antes convocan muchas veces la aparición expresa del fantasma). Estas imágenes poéticas, al mezclarse con el diálogo "racional", crean también el efecto de lo fantástico del que ya he hablado: el de oponer dos órdenes distintos.

Hay que tener en cuenta que, junto al recurso lírico en el teatro fantástico de Garro, la autora al parecer propone también "la escena narrada" en la que valdría la pena profundizar.

Sería imposible separar a la poeta de la dramaturga. A su vuelta a México en 1957, Elena Garro se reencuentra con su querido teatro revelando a la autora de teatro que es. Escribe tres obras para el cuarto programa del grupo "Poesía en voz alta", que en ese entonces dirigía Octavio Paz: Andarse por las ramas, Los pilares de doña Blanca y Un hogar sólido. Desafortunadamente, el director del grupo no permitió que Garro se involucrara en el montaje, según le confesó la autora a Patricia Rosas L., en una entrevista realizada en 1997.

En vista de que volver a la escena físicamente le era imposible por la absurda prohibición de su marido,⁴¹⁴ Elena se autorrepresentó en su narrativa y en su teatro, se hizo un personaje, pero al parecer la misma autora lo era ya. El escritor Guillermo Schmidhuber de la Mora dice que a finales de 1981 conoció a Elena Garro en París, en la casa de Juan Soriano, donde iniciaron "una conversación sin fin sobre el teatro"⁴¹⁵ y una amistad epistolar. Él recuerda a Elena como "un personaje", y lo explica en la nota a una

⁴¹⁴ Y en esta época se podría pensar y en la "todavía más absurda obediencia" de la autora. Pero vale la pena recordar que eran otros tiempos en el país y para una mujer era sumamente difícil lograr su independencia, sobre todo con una hija a su cuidado. Garro, de hecho, fue de las primeras mujeres de la facultad de Filosofía y Letras (según Rosas L.), lo lamentable fue que no terminara la carrera.

⁴¹⁵ Guillermo Schmidhuber, Cátedra de damas. Sor Juana y Elena Garro. Ensayos (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2003) 139.

obra que le escribió como homenaje póstumo, En busca de un hogar solido: "Yo conocí a Elena porque hablé con ella durante horas, pero no tengo la certeza de que no estuviera actuando, de que no protagonizara el papel de esposa rechazada, de la escritora más enamorada de su hombre que de su arte. Elena era tan encantadora como embaucadora, como lo es la mejor de las actrices. Cuando me solicitaron escribir un memorial de mis encuentros con Elena, me di cuenta de que toda esa información no conformaba la biografía de una persona, sino la génesis de un personaje. Las razones son muchas: porque los recuerdos suyos eran alterados cuando me los contaba; porque mis ojos y mis oídos la obligaban a convertirse en actriz; porque vivió tantos años queriendo conservar el papel que la vida le había negado, el de la esposa del poeta; y especialmente porque había sido actriz y bailarina".⁴¹⁶ Su vocación y capacidad actoral la llevan incluso a aceptar su ingreso como presa a una cárcel de menores para mujeres, a fin de investigar secretamente las irregularidades y los abusos que se llevaban a cabo ahí, mientras colaboraba como reportera en la revista Así durante 1941.⁴¹⁷

Tal vez la persecución religiosa que vivió Garro en su tierna infancia marcó la forma tan aguerrida que tenía de defender el derecho que cualquiera tiene a creer en lo que desea. En una carta dirigida a Emmanuel Carballo, Elena Garro recuerda que "cuando el general Amaro llegó al pueblo a perseguir a los cristeros, ella y su hermana Deva salieron a gritarle '¡Viva Cristo Rey!'"⁴¹⁸ Aunado a esto, cabe decir que su padre era ocultista, budista, católico y le enseñaba las ideas de los antiguos mexicanos; es decir, la escritora fue criada en un ambiente donde reinaba el eclecticismo y la tolerancia.

⁴¹⁶ Schmidhuber 145.

⁴¹⁷ Acerca de la actividad periodística de Garro Patricia Rosas L. ha publicado un interesante libro: El asesinato de Elena Garro.

⁴¹⁸ Rosas L. 87.

Me parece que es por eso que Elena Garro añoraba su infancia, el hogar sólido, porque al salir del nido familiar perdió de algún modo la libertad de expresarse y de decidir, y se refugió en lo fantástico para defender su "pureza intelectual", tan aguerridamente como defendió su fe cuando era niña, eligiendo el teatro, su vocación, como una de sus armas.

El análisis de estas cuatro obras teatrales de Garro, tan distintas entre sí, me lleva a hacer las siguientes conclusiones acerca de su fantasía:

- En el mundo fantástico de Garro los diálogos poéticos se hallan fuertemente relacionados con el fenómeno fantástico escenificado.

- En sus obras se propone no sólo una realidad mágica, sino un juego con otros supuestos niveles de realidad. Y que, además, se puede ligar su fantasía no sólo al realismo mágico, sino también al surrealismo.

- La necesidad que tiene la autora de mostrar el "revés del mundo" -la parte velada, desconocida- halla un "cauce natural", por así decirlo, en el teatro de lo fantástico, ya que éste último muestra lo que existe al reverso del "espejo".

Conclusiones

En el teatro, ámbito donde suelen encarnar nuestros fantasmas, se abre en ocasiones una especie de ventana hacia otra realidad aún más recóndita que la misma ficción teatral, un agujero negro, atrayente y misterioso: lo fantástico. Y fue gracias a este recurso estético que Leonora Carrington y Elena Garro compartieron la riqueza de los mundos interiores que poseían.

Sus universos estéticos están invadidos por "fantasmas", entendiendo fantasma en dos sentidos: uno, como el ser espectral de una persona que ha muerto; y dos, como he llamado en este trabajo a los productos de la imaginación que adoptan una forma y sustancia particular, cobrando una "vida propia", y traspasando los límites del ámbito al que pertenecen. Entre estos dos sentidos que se le pueden dar a esta palabra existe también otra diferencia importante: la capacidad de inquietar. Cualquier personaje de una ficción puede resultar en sí más inquietante que un típico "fantasma" tradicional, porque dicho personaje es un producto de la imaginación, una fantasía, por más realista que sea, ese personaje pertenece a otro mundo: el mundo ficcional. Además, el aparecido estereotipado ya ha sido registrado en nuestro haber y resulta más o menos familiar gracias a las lecturas, películas y demás experiencias que hayamos tenido. La capacidad del fantasma (en ambos sentidos) de perturbar se debe a su condición de *desconocido*, de *ajeno*. La originalidad de ambas propuestas y la capacidad que tienen estas dos autoras para resignificar lo familiar y hacerlo extraño, inédito, es lo que da a sus creaciones las características de una obra de lo fantástico.

Elegir el teatro como medio para expresar sus fantasías y sus fantasmas les permitió, tanto a Garro como a Carrington darles "vida", una vida propia tangible y

concreta. Cuando eres actor e interpretas a un personaje, eres, en ese momento, una especie de fantasma, pues traspasas la barrera que separa la realidad y la ficción. Así consigues ser simultáneamente tú mismo y otro distinto: el personaje que encarnas, criatura que pertenece a otra época, otra dimensión, otra esfera de la realidad, a un ámbito estético o psicológico. Contrario a lo que comúnmente se cree que ocurre con el "aparecido", espíritu que liberado del cuerpo vaga por los mundos, como actor preservas tu cuerpo, pero te liberas un poco de ti mismo –de la idea de ti mismo- para ser, provisionalmente, "otro" (todos los "yo" posibles como posibilidades de personajes existen), de ahí la felizmente nombrada magia del teatro (que el receptor también comparte). Así pues, los actores prestan su vida a los personajes. De igual modo, cuando un actor interpreta a un fantasma (a un personaje que sí surge para traspasar los límites de la realidad), llámese La mujer del hermoso pelo negro o Tártaro, da "vida" al "producto de la imaginación" de un personaje, llámese Anselmo o Penélope.⁴¹⁹ Esto es, al fantasma del fantasma.

Posee entonces ese fantasma (ese ser o fenómeno fantástico) una posición privilegiada dentro del escenario, pues es nativo de ese medio, pertenece a él de origen, o como ha dicho Patrice Pavis: el fantasma "no tiene ninguna necesidad de afirmarse como verídico y se beneficia, por lo tanto, de una libertad total de representación: ¡mientras más 'irreal' y fantástico es, más se parece a un fantasma!"⁴²⁰ Elena Garro y Leonora Carrington, para acercar dimensiones alejadas, llegaron quizá a la creación dramática precisamente para brindarle mayor "irrealidad" y fuerza a sus fantasmas.

⁴¹⁹ Aunque después éstos se vuelvan tan fantasmas como los primeros.

⁴²⁰ Pavis (1984) 217.

El teatro da al elemento fantástico otra ventaja: una identificación entre el espectador y el personaje. Esto es, el lector de un texto fantástico narrativo podrá interpretar o suponer que el personaje, ante el fenómeno fantástico, "está loco" o bien que realmente está viendo algo sobrenatural o sufriendo algo anormal. En el caso del espectador también, sigue habiendo un distanciamiento natural; pero, al mismo tiempo ve, escucha, huele, lo mismo que el personaje. Hay una identificación con el engaño o con la fe, en cuanto el espectador se convierte en "testigo" presencial del fenómeno fantástico. Es decir, el fantasma atraviesa el espejo y conmueve, conmociona, tanto a los otros fantasmas –los personajes- como al espectador y al lector de teatro.

Si en el "espejo tridimensional" que conforma todo teatro se reflejan, o materializan los fantasmas, en el teatro de lo fantástico lo que irrumpe es "el fantasma del fantasma", y entonces los seres del mundo especular habrán invadido el nuestro. Es decir, el teatro es ya una fantasía, pero en el teatro de lo fantástico –insisto- se trata de la fantasía de la fantasía, la fantasía de un personaje, el "fantasma" de un personaje o los "deseos reprimidos" o "ensueños" de un personaje. Un hogar sólido y Penélope son una muestra clara de la "intrusión" a la mente de las protagonistas (en la agonía y en un sueño), según este ejercicio hermenéutico realizado.

Será que ¿toda obra fantástica es en conjunto un "agujero negro", un espacio o ámbito especial?, ¿el fantasma permanece detrás del espejo o realmente atraviesa el muro? Expliqué en el primer capítulo de este trabajo que la experiencia de lo fantástico para el espectador estará mediada por las acciones y reacciones del actor, por la mirada del personaje-espectador de lo fantástico. Y que debido a esto, el efecto fantástico será vivido por los espectadores sólo hasta cierto punto como una experiencia propia, sólo en

la medida en que se identifican con los personajes y su punto de vista. Al analizar en una pieza como El Rey Mago esta característica de lo fantástico, se puede suponer que Garro tenía, intencionalmente o no, una motivación didáctica, ya que el espectador se supondría que podría identificarse más fácilmente con Felipe Ramos, y así el público se sentiría "en la cárcel". No obstante, queda la duda de qué ocurre cuando el espectador se identifica directamente con el personaje fantástico, es decir, con el fantasma, como ocurre en Penélope o, en el caso de Un hogar sólido, con cualquiera de los personajes muertos.

Para ambas autoras, el que la fantasía pueda ser disfrutada depende de la voluntad del sujeto que la vive. Asimismo, para las dos el universo de lo fantástico es un mundo que vale la pena conocer y que traerá un gozo y beneficio mayor que el privarse de él. Se podría decir que Titina pierde a su hijo, que Penélope pierde a su padre, por vivir de acuerdo a lo que ellas creen, pero la libertad ganada -en la soledad para Titina; en la muerte para Penélope- resulta paradójicamente más gratificante que aquello que perdieron. La fantasía en estas obras es alentadora, sin perder por eso su carácter de inquietante. Sin embargo, la única condición, al parecer, para que la fantasía pueda convocarse es ser o pensar como un niño, sin importar si el personaje es hombre o mujer, aunque generalmente sea un personaje femenino el que represente o convoque lo fantástico en estas obras.

Siendo la fantasía un ámbito alternativo de la realidad, la relación infancia- mujer-fantasía se arraiga en el hecho de que los niños, las mujeres, los salvajes y los locos, grupos considerados inferiores o débiles, han sido siempre marginados por el grupo social dominante. Para el crítico Harry Belevan, la literatura de lo fantástico es precisamente una literatura que ha sido "marginada".

Por otro lado, si nuestras autoras plantean lo fantástico como una posibilidad de felicidad y liberación, como algo que dio gozo en la infancia y se quiere revivir, ¿por qué nos inquieta su fantasía?, ¿por qué perturban y sorprenden estas obras?, ¿será acaso porque al aceptar que hay fantasía en la fantasía tendríamos que contemplar la posibilidad de que nosotros mismos fuésemos la fantasía de alguien más?, ¿o es sólo porque la irrupción de lo fantástico representa lo ignoto?

El sol no se puede ver directamente. La luna sí. Y la luna siempre ha representado lo oscuro, "lo desconocido". Sin embargo, la luna refleja la luz del sol. Así, lo fantástico refleja aquello que no nos atrevemos a ver directamente, que no podemos, pues si lo hiciéramos nos lastimaría o cegaría. La fantasía funcionaría entonces como un par de anteojos que en lugar de evadir la realidad nos permite verla en todo su horror y riqueza.

Aferrado a sus certidumbres el hombre evita cuestionarse y hacer cambios, pero incluso la ciencia nos muestra continuamente que nuestros conocimientos son renovados –ampliados o destruidos– con cada nueva investigación. La fantasía implica entonces una aceptación de otros niveles de lectura del mundo. Por ejemplo, si a un niño que juega al caballito con una escoba se le pregunta con qué juega, interrumpe su fantasía y responde "con una escoba"; sabe que es una escoba pese a que la usa como caballito: la fantasía implica, pues, una visión de la realidad más amplia.

Así pues, la fantasía en el escenario es como el juego de ese niño, ya que el teatro (aun el que no es de lo fantástico) también presenta esta doble visión: lo que ocurre en el escenario "es" y "no es" verdad al mismo tiempo. En este sentido, todo teatro es fantástico, pero lo que lo distingue es el énfasis que se hace en lo inseguras que son nuestras concepciones acerca de la realidad, y en la riqueza de la misma.

Otra manera de entender el teatro fantástico es comparándolo con el teatro de corte realista, el cual actúa como un espejo de aumento, pues muestra el mundo con mayor claridad; el teatro de lo fantástico sería equiparable más bien a un microscopio porque muestra lo invisible, no sólo lo difícil de ver, y ¿no es lo esencial invisible a nuestros ojos?

Lo que inquieta es lo desconocido, he ya dicho arriba, pero el hombre tiene miedo no sólo a lo que ignora, sino al "Otro" que también forma parte de lo ignoto por ser básicamente distinto a nosotros. Hay "otros" que me son conocidos, familiares o inofensivos, son "míos"; pero hay "Otros", que me resultan totalmente desconocidos, perturbadores, trastornan mis seguridades, no son míos. El miedo es a que nunca me pueda "apropiar" de ellos; o a que "ellos" me posean. Lo mismo ocurre con el miedo a no poderme apropiarme nunca del conocimiento, nunca sabremos todo, tal vez hasta morir.

¿Será esta la esperanza en la muerte?, ¿será por esto que se da una innegable relación entre lo fantástico y la muerte? Esta liga me remite al romanticismo, Albert Béguin, en su obra El alma romántica y el sueño, dice que las almas románticas "[s]e apoyan en una metafísica idealista o en una experiencia inmediata que concuerde con ella, y [...] para [ellas], son precisamente el sueño y los demás estados 'subjetivos' los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que 'es más que nosotros mismos' que nuestra misma conciencia. En vez de un sujeto que copia fielmente un objeto que permanece exterior a él y le da la cara, concebirán una estrecha interpenetración de uno y otro, y el único conocimiento será el del buceo en los abismos interiores, el de la concordancia de nuestro ritmo más personal con el ritmo universal;

conocimiento analógico de una realidad que no es el dato exterior"⁴²¹ ¿No es sumergiéndose en el 'sueño' que Penélope surge auténtica más allá de la muerte?, ¿no es acaso en la agonía que Lidia encuentra su hogar sólido? Sería pues interesante profundizar en la relación o influjo del romanticismo en lo fantástico.

Después de todo, puede que me haya equivocado al suponer que lo fantástico es lo que se opone a lo racional, puesto que hemos visto que estas obras tienen su propia lógica; de hecho, lo fantástico parece ser el canal de expresión de lo que es verdaderamente racional, otra forma de ver la realidad más amplia y completa si consideramos que la realidad comprende tanto lo fáctico como lo virtual y potencial. En la película de corte fantástico de Eliseo Subiela, El hombre mirando al sudeste, 'aparece' dentro de una casa de reposo un 'alienado' que dice venir de otro planeta. Este personaje se comporta como una persona sana y normal, excepto porque habla de su planeta y porque ejerce una especie de atracción entre los demás enfermos, quienes lo consideran un santo. El personaje dice no sentir, pero actúa como si comprendiera cada uno de los sentimientos del otro. Él dice algo como: sí alguien tiene frío, lo arropo; si quiere hablar, lo escucho; si tiene hambre, lo alimento, pero no porque sienta lástima, sino porque es lo lógico, es lo que me indica el sentido común.

Así pues, lo fantástico puede ser también más racional que "lo racional", pero como inaugura un mundo donde caben todas las posibilidades, niega o se contrapone a lo "racional" clásico.

Por último, diré que la indagación sobre lo fantástico es una indagación sobre el teatro mismo, sobre el arte. Así, gracias a este acercamiento a los universos de Carrington y Garro, se me han revelado ciertos mecanismos particulares de la escena. Es también

⁴²¹ Albert Béguin, El alma romántica y el sueño (México D.F.: FCE, 1978) 29-30.

una indagación sobre el arte porque las corrientes artísticas, vistas diacrónicamente y en términos muy generales, evolucionan en un vaivén que prepondera ya sea la razón objetiva o bien la visión subjetiva. En el Clasicismo, el Renacimiento, el Neoclasicismo, el Realismo, domina la razón por encima de la subjetividad; en cambio, la Edad Media, el Barroco, el Romanticismo... sobresale la subjetividad sobre la razón. Por otro lado, si se toma como definición de lo fantástico aquello que opone lo irracional a lo racional, lo irreal a lo real, ¿no sería lo fantástico una especie de conjunción de la razón con lo subjetivo y por lo tanto, ser factible de aparecer en cualquier corriente artística? dicho de otra manera, ¿será lo fantástico el hilo conductor que mantiene unidas dichas corrientes? Una idea más para reflexionar en un futuro.

Bibliografía

Textos teóricos

- ALQUIE, Ferdinand. Filosofía del surrealismo. Trad. Benito Gómez. París: Barral editores, 1974.
- ARÁN, Pampa O. El fantástico literario. Aportes teóricos. Córdoba: Navaja editor, 1999.
- BACHELARD, Gaston. La poética de la ensoñación. Trad. Ida Vitale. México D.F.: FCE, 1982.
- BELEVAN, Harry. Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica. Barcelona: Anagrama, 1976.
- BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique. La poétique de l'incertain. París: Librairie Larousse, 1974.
- BORGES, Jorge Luis, Italo CALVINO, et.al. Literatura fantástica. Madrid: Siruela, 1985.
- BORGES, J. L., M. GUERRERO. "Animales de los espejos." Manual de zoología fantástica. México D.F.: FCE, 1966.
- BIOY, C. Adolfo. "Prólogo" y "Postdata". Antología de la literatura fantástica Comps. Jorge Luis Borges, C. Adolfo Bioy y Silvina Ocampo. Buenos Aires: Hermes, 1987. 5-15.
- BOTTON, Flora. Los juegos fantásticos. México D.F.: UNAM, 1994.
- BRAVO, Víctor Antonio. La irrupción y el límite: Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción. México D.F.: UNAM, 1988.
- BRETON, André. Antología del humor negro. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . Antología (1913-1966). Trad. Tomás Segovia. México, D.F.: Siglo XXI, 2002.
- . Manifiestos del surrealismo. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Labor, 1995.
- CALDERÓN Raúl. "La narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro." Tesis doctoral. UNAM, 2003.
- CAMPS, Perarnau Susana. La literatura fantástica y la fantasía. Madrid: Montena Aula, 1989.
- CARPENTIER, Alejo. "De lo real maravilloso americano." Obras completas de Alejo Carpentier, vol. 13. Ensayos. México, D.F.: Siglo XXI, 1990.
- . "Lo barroco y lo real maravilloso." Obras completas de Alejo Carpentier, vol. 13. México, D.F.: Siglo XXI, 1990.
- CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT. Diccionario de los símbolos. Trad. M. Silvar, y A. Rodríguez. Barcelona: Herder, 1991.
- CHIODI, Pietro. El pensamiento existencialista: Kierkegaard, Jaspers, Heidegger. Trad. Héctor Rogel. México: Uteha, 1962.
- COROMINAS, Jean. Diccionario crítico etimológico. tomo CH-K. Madrid: Gredos, s/f.
- DALÍ, Salvador. Aparición de una cara y un frutero en la playa. Salvador Dalí. Nueva York: Todtri, 1999.

FALCÓN, Constantino, Emilio Fernández-Galiano, Raquel López. Diccionario de mitología clásica. Vols. 1 y 2. Madrid: Alianza, 1981.

FERRERAS, Daniel F. Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar Allan Poe a Freddy Krueger. Madrid: Vosa, 1995.

FISCHER-LICHTE, Erika. Semiótica del teatro. Trad. Elisa Briega. Madrid: Arco Libros, 1999.

FORNET, Ambrosio. "Introducción". El reino de este mundo de Alejo Carpentier. México, D.F.: UNAM, 2004.

FREUD, Sigmund. "El creador literario y el fantaseo." Obras completas, tomo IX. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

GAUNT, William. Los surrealistas. Barcelona: Labor, 1974.

GELDER, Ken. Reading the Vampire. Londres: Routledge, 1994.

GENETTE, Gerard. Palimpsestos, la literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández. Madrid: Taurus, 1989.

HAHN, Oscar. El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. México, D.F.: Premia, 1982.

HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y del arte 3. Trad. Tovar y Varas-Reyes. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1980.

LAPOUJADE, María Noel. Filosofía de la imaginación. México D.F.: Siglo XXI, 1988.

LECHERBONNIER, G. Durozoi-B. El surrealismo. Trad. Josep Elias. Madrid: Guadarrama, 1974.

LEÑERO, Carmen. La luna en el pozo. México, D.F.: CONACULTA, 2000.

LOVECRAFT, H. P. El horror en la literatura. Trad. Francisco Torres. Madrid: Alianza, 1982.

McAULEY, Gay. "Espacio y performance." Acta poética. Poéticas del teatro, la música y la literatura. 1.24 (2003): 71-91.

NADEAU, Maurice. Historia del surrealismo. Trad. Juan-Ramón Capella. Barcelona: Ariel, 1972.

PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro. Barcelona: Paidós, 1984 y 1998.

PIMENTEL, Luz Aurora. "Tematología y transtextualidad." NRFH 1 (1993): 215-229.

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

ROUSSEAU Henri (el Aduanero), La bohémienne endormie en "El sueño de Henri Rousseau" http://perso.orange.fr/le_douanier_rousseau/liens/eboheme.htm

TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. México, D.F.: Ediciones Coyoacán, 1994.

UBERSFELD, Anne. Semiótica teatral. Trad. Francisco Torres. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

VAX, Louis. Arte y literatura fantástica Trad. Juan Merino. Buenos Aires: Eudeba, 1971.

---. Las obras maestras de la literatura fantástica. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Taurus, 1981.

La Biblia

Documentos de representación

CARRINGTON, Leonora, The Inn of the Dawn Horse [Autorretrato], y Crookhey Hall, Ilus. en Lourdes Andrade, Leonora Carrington, historia en dos tiempos, Círculo de arte, México D.F.: CONACULTA, 1998.

---. "La dama oval." La dama oval. Trad. Agustín Bartra. México D.F.: Era, 1965. 15-27

---. "El primer baile." La dama oval. Trad. Agustín Bartra. México D.F.: Era, 1965. 29-38

---. Penélope. Trad. J. F. México D.F.: Prometeus, 1949.

---. Penélope 2. Weinstein Gallery, Contemporary artists (1960). Ilus. en <http://www.p2.weinstein.com/carrington/penelope2.jpg> (Recuperado en septiembre de 2004).

---. Escenografía y vestuarios de Penélope (fotografía de la puesta en escena dirigida por Jodorowski) En Susan L. Aberth. Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte. Trad. José Adrián Vitier. Madrid: Turner, 2004.

GARRO, Elena. Un hogar sólido, Andarse por las ramas, El encanto, tendajón mixto, El rey mago. Un hogar sólido y otras piezas teatrales. Veracruz: Universidad veracruzana, 1983, (1ª ed. 1958).

---. Un hogar sólido. También en: Antología de la literatura fantástica. Comps. Jorge Luis Borges, C. Adolfo Bioy y Silvina Ocampo. Buenos Aires: Hermes, 1987.

---. La semana de colores. Veracruz: Universidad veracruzana, 1964.

---. La semana de colores. México D.F.: Grijalbo, 1987.

---. La señora en su balcón. México, D.F.: Plaza y Valdés, 1994.

Textos críticos sobre las autoras

Leonora Carrington:

AGUIRRE, Orlando, "El mundo de Leonora Carrington", en Art Studio Magazine. http://www.artstudiomagazine.com/art_plast_carrington_1.html (Recuperado en febrero de 2005)

ANDRADE, Lourdes. Leyendas de la novia del viento. México D.F.: CONACULTA, 2001.

---. Leonora Carrington: historia en dos tiempos. México D.F.: CONACULTA, 1998.

BARTRA, Agustín. Prólogo a La dama oval. Leonora Carrington. Trad. Agustín Bartra. México D.F.: Era, 1965. 9-13

BERMAN, Greta. "Focus on Art." http://www.juilliard.edu/update/journal/focusOnArt_0203.html (Recuperado en febrero de 2005)

BYRD, Julie. Interdisciplinary Cross-Cultural Conference, Universidad de Illinois, 3 de marzo de 1995. "Les femmes surrealistas." <http://www.ed.uiuc.edu/courses/EdPsy387-Sp95/Steven-Clark/project/Carrington/Carrington.html>. (Recuperado en octubre de 2005)

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. El surrealismo. México D.F.: FCE, 1989.

Hubert. Magnifying Mirrors: Women, Surrealism and Partnership. En Mexican Cultural Institute. "The End: Leonora Carrington's Self-Representation." <http://www.vorpalcloud.org/~jessie/thesis/iid.html>. (s/f).

JODOROWSKI, Alejandro. El maestro y las magas. Madrid: Siruela, 2005. México D.F.: Grijalbo, 2006.

SALMERON, Julia. Leonora Carrington (1917). Madrid: Ed del Orto, 2002.

SOLÓRZANO, Carlos. "Penélope: tragedia de Leonora Carrington." Significados en la vida teatral de México. México D.F.: UNAM, 1973. 15-17.

http://www.fantasyarts.net/Leonora_Carrington_Self_Portrait.htm

"Carrington: Un recorrido por los bordes." *Mujeres hoy*. (enero 2004)

<http://www.mujereshoy.com/secciones/1694.shtml> (Recuperado en octubre de 2005)

<http://www.ed.uiuc.edu/courses/EdPsy387-Sp95/StevenClark/project/Carrington/Carrington.html>

Elena Garro:

BRADU, Fabienne. Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. México D.F.: FCE, 1987.

CALDERÓN Raúl. "La narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro." Tesis doctoral. UNAM, 2003.

GUTIÉRREZ, Luz Elena. "Elena Garro, maga de la palabra." Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra. México D.F.: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1992.

LEÑERO, Estela. "Dramaturgas mexicanas del siglo XX" en La Jornada Semanal, 19 de noviembre de 2000, doc. de internet:

www.jornada.unam.mx/2000/nov00/001119/sem-estela.html

MORA, Gabriela. "Rebeldes fracasadas: una lectura feminista de 'Andarse por las ramas' y 'La señora en su balcón' ". (sin referencia) 115-131.

OLVERA, María Elena. "Paralelismos en la dramaturgia y narrativa de Elena Garro". Tesis doctoral. UNAM, 2004.

ORTIZ, Alejandro. "A propósito del teatro de Elena Garro." Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra. México D.F.: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1992.

QUACKENBUSH, L. Howard. "Un hogar sólido, texto 'escritural'." Baúl de Recuerdos (Homenaje a Elena Garro). Tlaxcala: UAT, 1999.

RIVERA, Octavio. "Un hogar sólido: realidad e irrealidad." Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra. México D.F.: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1992.

ROSAS L., Patricia. Testimonios sobre Elena Garro. Monterrey: Castillo, 2002.

SCHMIDHUBER, Guillermo. Cátedra de damas. Sor Juana y Elena Garro. Ensayos. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2003.

SOLÓRZANO, Carlos. Teatro latinoamericano en el siglo XX. México, D. F.: Pormaca, 1964.

SOUTHERLAND Stacy. "Elusive Dreams, Shattered Illusions. The Theater of Elena Garro." Latin American Women Dramatist. Theater, texts and theories. Indiana: Indiana University Press, 1998.

TAPIA, Margarita. "Lenguaje dramático en El encanto, tendajón mixto." Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra. México D.F.: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1992.

VERWEY, Antonieta. Mito y palabra poética en Elena Garro. Querétaro: U.A.Q., 1982.

Otros textos consultados

BORGES, Jorge Luis. El Aleph. Madrid: Alianza, 1997.

CORTÁZAR, Julio. "Autopista del sur." Todos los fuegos el fuego. (Lugar): Punto de lectura, 1995.

DIEZ, Rolando, comp. Cuentos de vampiras. México D.F.: EMU, 2005.

GOMBRICH, Ernest H. J. Historia del arte. Trad. Rafael Santos. Madrid: Garriga, 1958.

HOMERO. La Odisea. Trad. José Luis Calvo. Madrid: Cátedra, 2005.

---. "Piedra de sol." Obra poética (1935-1988). Barcelona: Seix Barral, 1990.

LE FANU, Joseph Sheridan. Carmilla. México D.F.: Fontamara, 2004.

PAZ, Octavio. La hija de Rapaccini. Obra poética (1935-1988). Barcelona: Seix Barral, 1990.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personajes en busca de autor. Santiago de Chile: Ercilla, s/f.

PIZARNIK, Alejandra. "La condesa sangrienta." Prosa completa. Barcelona: Lumen, 2001.

QUIRARTE, Vicente. Sintaxis del vampiro. México D.F.: Verdehalago, 2003.

REBOLLEDO, Efrén. Salamandra. México D.F.: Caro Vietrix, Factoría ediciones, 1997.

RIVERA, Virgilio Ariel. La composición dramática. Jalisco: CECSA, 1993.

RISCO, Antonio. Literatura y fantasía. Madrid: Taurus, 1982.

SEGOVIA, Francisco. Conferencia de vampiros. México D.F.: Ediciones sin nombre, 2000.