



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

***DIMENSIÓN DE LA CONCIENCIA Y TIEMPO MÍSTICO: EL PENSAMIENTO  
ESPIRITUALISTA EN LA DRAMATURGIA DE ELENA GARRO***

**TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN LETRAS**

**PRESENTA:  
MTRA. PALOMA LÓPEZ MEDINA ÁVALOS**

**TUTOR PRINCIPAL  
DR. SERGIO LÓPEZ MENA - IIF**

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR  
DRA. MARGARITA LEÓN VEGA - IIF  
DR. JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA - IIF**

**MÉXICO, D. F., 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

Yo soy el Alfa y la Omega, principio y fin, dice el  
Señor, el que es y que era y que ha de venir, el  
Todopoderoso.

Apocalipsis 1:8

Para mi familia, Amalia, Manuel, Demian y  
Bastian, porque nos une "el hilo mágico" que  
revela realidades amorosas.

## **Agradecimientos**

Al Dr. Sergio López Mena por su generosidad y su comprensión; su apoyo, su consejo y su conocimiento me ayudaron a sortear cada una de las dificultades de este proceso de investigación.

A la Dra. Margarita León Vega y al Doctor José Eduardo Serrato Córdova por su guía constante; sus sabias observaciones sostuvieron el camino de mis reflexiones.

A la Doctora Eugenia Revueltas y a la Doctora Marcela Palma por su disposición para orientarme; su diligente lectura dio luz a mi escritura.

## Índice

Introducción	1
Primera parte	18
El espiritualismo bergsoniano como sistema de ideas en la conformación del quehacer artístico de Elena Garro: una dramaturgia poética, universalista e innovadora	
I. Los albores del siglo XX: antagonismo entre el pensamiento metafísico y el ideario positivista	18
II. El Ateneo de la Juventud: el retorno a la preocupación metafísica de la vida.	27
III. José Vasconcelos y Antonio Caso: la expresión del misticismo bergsoniano en la filosofía mexicana	32
IV. El misticismo esteticista del Ateneo: la intuición bergsoniana en una ontología estética de la libertad creadora	45
V. El ideal del iberoamericanismo: “nacionalismo espiritual” en las prácticas innovadoras de los artistas del medio siglo	53
VI. La “vanguardia humanista”: tradición y experimentación en Poesía en Voz Alta	64
VII. La poética de lo poético: el retorno a la potencia espiritual del arte	72
VIII. La escritura poética de Garro: una puerta a la realidad espiritual	77
IX. La poética innovadora de Garro: la revelación de un estado místico de la conciencia	89
Segunda parte	98
Dimensión de la conciencia y tiempo místico	
I. Dimensión de la conciencia: razón e intuición (análisis de los personajes)	106
I.1 <i>La señora en su balcón</i> : la visión de Nínive	112
I.2 <i>Un hogar sólido</i> : la visión del hilo mágico	126
I.3 <i>El Encanto, tendajón mixto</i> : la visión del encantamiento	139
I.4 <i>Los pilares de Doña Blanca</i> : la visión del palacio deshabitado	149
II. Expresión de lo real: vida exterior y vida interior (análisis del espacio)	160
II.1 <i>La señora en su balcón</i> : la salida del mundo circular	165
II.2 <i>Un hogar sólido</i> : la salida del orden terrenal	176
II.3 <i>El Encanto, tendajón mixto</i> : la salida del camino real	187
II.4 <i>Los pilares de Doña Blanca</i> : la salida de la torre	198
III. Experiencia temporal: duración pragmática y duración mística (análisis del tiempo)	209
III.1 <i>La señora en su balcón</i> : Nínive y el tiempo infinito	216
III.2 <i>Un hogar sólido</i> : la tumba y el tiempo solar	230
III.3 <i>El Encanto, tendajón mixto</i> : el tendajón y el tiempo de la luz	243

III.4 <i>Los pilares de Doña Blanca: el corazón y el tiempo de la totalidad</i>	258
Conclusiones	274
Bibliografía	285

## Introducción

De la obra de Elena Garro se ha dicho en reiteradas ocasiones que propone una diversidad de realidades o que manifiesta que la realidad tiene multitud de perspectivas. Entre algunos de sus críticos, Robert K. Anderson expone que la escritora utiliza “máscaras narrativas cuyo propósito primordial parece consistir en comunicarnos la necesidad de rechazar o, por lo menos, ampliar nuestras nociones preconcebidas sobre la esencia de lo real” (Anderson, 2009: 108). Frank Dauster opina que la temática de la obra garriana está definida por las “relaciones entre diversos aspectos de la realidad y aun entre diversas realidades” (Dauster, 1975: 19). La contraportada de la edición de *Sócrates y Los gatos*, a cargo de Rogelio Carvajal Dávila, expresa que en la notable trayectoria de la escritora se distingue “La irrupción de mundos imaginarios en el orden común de la ‘realidad’” (2003), mientras que Vianett Medina acude a Tzvetan Todorov para explicar que “*Andamos huyendo Lola* ‘admite nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno [de lo real] puede ser explicado” (Medina, 2008: 425). Margarita León Vega también recupera la constante garriana de enunciar una realidad múltiple o siendo en multiplicidad, cuando expone que el programa narrativo de *Los recuerdos del Porvenir* pondera a la memoria como “una especie de diamante (‘instante geométrico’) cuyas facetas proyectan imágenes múltiples, las cuales aparecen al mismo tiempo y en diversos planos, con una claridad, densidad y profundidad cambiantes” (León, 2004: 21). David Olguín reconoce que la dramaturgia de Garro es “lo suficientemente realista para nutrir de fuerza y drama sus conflictos, pero capaz de trascender la anécdota y disparar la acción hacia mundos imaginarios y fantásticos” (Olguín, 2011: 166); además de destacar que “Los personajes de las farsas de Garro se fugan, miran la vida por el envés, invitan a la loca de la casa para treparse al verde árbol de la vida, aun en medio de un páramo” (Olguín, 2011: 171).

Aunque con diversas orientaciones conceptuales, esta relación entre la dimensión imaginativa de la conciencia y la “otra” realidad o realidades a las que acceden los personajes garrianos, expresada por Olguín, ha sido profusamente comentada por otros estudiosos. Entre ellos, Patricia Rosas Lopátegui declara

que, en *El árbol*, “Elena reivindica a la mujer indígena al colocarla en la realidad superior de las ideas y la imaginación” (Rosas, 2009: 41). Incluso, en la entrevista que Miguel Covarrubias hiciera en 1991 a la autora, el profesor enfatizó la predilección por el poder imaginativo presente en su dramaturgia cuando recuerda que, en *Felipe Ángeles*, la autora define que “La historia, como las matemáticas, es un acto de la imaginación. Y la imaginación es el poder del hombre para proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y de actos incompletos” (Covarrubias, 1994: 44). En el momento de su estreno, la crítica de Luis Sánchez Zevada pone de relieve la característica primordial de muchos de sus protagonistas al definir que en *Andarse por las ramas* “Titina soñadora no quiere poner los pies sobre la tierra” (Sánchez, 2009: 88) y que, en *Los pilares de Doña Blanca*, el “poder subconsciente [de Blanca] queda bajo el control de un marido que a cada rato la llama para que vuelva a la razón” (Sánchez, 2009: 88).

Para varios de sus estudiosos, la facultad imaginativa de sus personajes mantiene una relación estrecha con uno de los rasgos más fascinantes de la obra garricana: la alteridad temporal. Margarita León declara que en la novela magistral de Garro “El Yo se ve a sí mismo como el muro, el límite que puede impedirle ir más allá; pero, situación paradójica, la conciencia de ser y de estar en el límite, en el umbral –física y psicológicamente, es lo que le permite trascender y convertirse en lenguaje, esto es, en una memoria ‘superada’ que despliega los poderes de la imaginación, que es capaz de volver de nuevo corpóreos los acontecimientos del pasado y sus representaciones” (León, 2004: 13). Alejandro Ortiz Bullé Goyri encuentra que entre los aspectos esenciales de la dramaturgia garricana destacan tanto “La idea del tiempo. Su ineludible huella que deja en las vidas humanas y, paradójicamente, la posibilidad del rompimiento con el tiempo lineal [...]” (Ortiz, 1992: 32), como “La imaginación y el don de poder nombrar las cosas y darles existencia y sentido” (Ortiz, 1992: 33). Para Gloria Prado lo que define la narrativa de la autora es que se conforma como “trayectoria ininterrumpida de ese transtocamiento (*sic*) temporo-espacial que descubre y abre puertas ocultas a mundos de prodigio y magia” (Prado, 2008: 49), mientras que para Octavio Rivera su dramaturgia temprana expresa “Mundos diferentes al mundo real desde el

momento en que se despliegan concepciones particulares de tiempo y espacio [...] posibilidades nuevas de acción y realización para los personajes que los habitan o se atreven a habitarlos” (Rivera, 1992: 55).

Con frecuencia, esta enunciación de varias dimensiones espacio-temporales que se entretajan para expresar una manifestación equívoca de lo real, o la existencia de un mundo fantástico tan fehaciente como la realidad convencional, ha favorecido los estudios que parten de la inclusión de la escritura garriana dentro de las diversas categorías de lo fantástico, el canon del realismo mágico y la poética del surrealismo. Por citar algunos acercamientos, entre muchos otros, Margo Glantz (2009), en ocasión del homenaje post-mortem de la autora, aventura un vínculo entre el surrealismo y el realismo mágico en obras como *Un hogar sólido* y *Felipe Ángeles*, mientras que Sergio Rommel, en sus críticas teatrales, declara que “Elena Garro no sigue una narrativa lineal sino –en clara influencia de las técnicas del realismo mágico– rompe con la continuidad espacio-temporal” (Rommel, 2003, <http://www.bitacora-tj.com/312/art02.html>). Jennie Ostrosky decide realizar un análisis sobre *¿Qué hora es...?* según la perspectiva del “fantástico moderno” porque encuentra que esta es una modalidad genérica que le viene bien a la escritura garriana ya que “abarca discursos deliberadamente relacionados con el hecho de imaginar mundos posibles y de incorporar anomalías y excesos a través de elementos discursivos estéticos en un afán por enfatizar la oposición con el mundo conocido” (Ostrosky, 2008: 400). Flor Díaz de León sostiene el argumento de su análisis a través de la caracterización de *Los recuerdos del porvenir* como una novela del realismo mágico, pues concede “un lugar privilegiado a la imaginación, en gran medida en relación con una de las ideas que la autora tenía respecto de México: un país ‘misterioso y poético” (Díaz, 2005: 184). Estela Leñero y Carlos Monsiváis afilian la escritura garriana con el realismo mágico, destacando la relación entre éste y los elementos poéticos. La primera afirma que “*Poesía en Voz Alta* significó para el teatro mexicano una forma novedosa de puesta en escena, donde la imagen plástica y los elementos poéticos significaban una parte fundamental de la obra. Elena Garro participa en este movimiento y se convierte en un elemento fundamental para que

el realismo vuela hacia mundos mágicos y oníricos” (Leñero, 2000: <http://www.jornada.unam.mx/2000/nov00/001119/sem-estela.html>). El segundo expresa, con relación a *Los recuerdos del porvenir*, que “están presentes la perspicacia, la inteligencia, el instinto poético, la destreza narrativa, la capacidad de crear personajes que en alguna medida son al mismo tiempo metáforas de un paisaje onírico. Si en relación verdadera con el realismo mágico atendida a su creencia fervorosa en la poesía, Elena Garro describe esa provincia mexicana dividida por la guerra cristera” (Monsiváis, 1998: <http://www.jornada.unam.mx/1998/08/23/monsi.html>). La presencia de realidades oníricas vincula la escritura garricana con los fundamentos surrealistas; Margarita León expone que “los personajes creados por ella se mueven casi todo el tiempo entre la realidad y la irrealidad, entre la vigilia y el sueño”, encontrando que esta circunstancia expresa el encuentro con lo “maravi-lloso’, como lo entendía el surrealismo [...] el encuentro con la belleza, el amor o el miedo, esto es, el hallazgo de lo insólito, lo inesperado, lo azaroso” (León, 2006: 26-27). Sin embargo, León advierte que si bien existen elementos surrealistas en la obra garricana, éstos adquieren rasgos propios del contexto mexicano y que “En la narrativa y en el teatro de Elena Garro, sin embargo, el toque psicoanalítico de otras composiciones surrealistas está ausente” (León, 2006: 33).

En este mismo sentido es que para otros de sus críticos, la relación entre la imaginación, el tiempo y lo real que manifiesta la obra de Garro no se circunscribe únicamente a estos cánones poéticos, sino que resulta de “una búsqueda personal que encuentra cabida en la narrativa y el teatro fuera de toda corriente o estilo imperante” (Ortiz, 1992: 32). Olga Harmony, como Ortiz, opina que “Cuesta mucho trabajo encasillar estas obritas de la escritora, por lo que más vale no hacerlo y prescindir del realismo mágico, surrealismo y todos los términos que se han dicho al respecto. Habría que verlas, como muy bien dice Luis Mario Moncada, como ecos de la infancia. También en su candor, que no puerilidad, como testimonio poético de un México popular que subsiste, a pesar de todo” (Harmony, 2000: <http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000629/harmony.html>). Luz Elena Gutiérrez de Velasco expone que a las obras dramáticas de Garro, “de manera

más atinada podemos referirnos a ellas como piezas de una 'teatro poético', en el camino trazado por Federico García Lorca, un teatro permeado de elementos tradicionales y líricos" (Gutiérrez, 1998: <http://www.jornada.unam.mx/1998/08/30/sem-garro.html>). La relación entre "lo irreal" y su enunciación a través de la palabra poética también es uno de los rasgos que ha merecido gran consideración entre sus críticos desde sus primeras incursiones en la dramaturgia. Además de Emmanuel Carballo y Carlos Solórzano, Gloria Prado reconoce que en la obra garriana temporalidad y atemporalidad corren por "los caminos de la metáfora" (Prado, 2008: 52), mientras que Sara Ríos, entre otros, comenta que "Una voz sugerente y poética despierta la fantasía en sus personajes y los lleva, en algunas ocasiones, a la comprensión de su destino, en otras, en sus actitudes descubren un desencanto ante su propia existencia y se percatan de cómo su vida se ha transformado en algo absurdo; en ese instante crean o se les hace patente una realidad superior [...]" (Ríos, 2008: 36).

De manera semejante a las consideraciones de Ríos, entre los muchos estudiosos que conceden que en la obra garriana se formula la ponderación de una facultad imaginativa inherente a la conciencia humana, hay algunos que la caracterizan como un acto trascendente bajo una perspectiva ritual, mítica, espiritual, metafísica o mística. Por ejemplo, Alejandro Ortiz Bullé Goyri afirma que en la escritura de la autora "hay la búsqueda constante de identidades, de momentos míticos que ayuden a los personajes a confrontarse, a encontrarse o a perderse" (Ortiz, 2008: 21). Además, expone que dicha confrontación es requisito del encuentro con otras posibilidades de la existencia porque "El personaje mantendrá su situación banal y unidimensional por su incapacidad de ver otras posibilidades para trascender en el mundo o consigo mismo" (Ortiz, 2008: 21). Verónica Beucker considera, en torno a *El rastro*, que "Las oscuras alusiones adquieren sentido sólo como referencia a la profunda herencia mexicana que Adrián Barajas porta dentro de sí" y que los hombres que le hablan del asesinato son "figuras míticas", "representantes anónimos del despiadado mundo masculino" (Beucker, 2004: 97) que se presentan ante el asesinato de Delfina: un "acto ritual

para traspasar la vida y la muerte” (Beucker, 2004: 100). Anderson refiere que “algunos de los cuentos de Elena Garro manifiestan un anhelo profundo por explorar toda la realidad del ser, la cual, para ella trasciende el nivel consciente de la existencia para incorporar lo imaginario [...]” (Anderson, 2009: 112). En cuanto a su dramaturgia, el estudioso opina que “los dramas de Elena Garro nos comunican la tesis de que las circunstancias negativas se pueden superar si se tiene ‘el valor de dar el salto a la imaginación y la libertad’” (Anderson, 2008: 211). Ligia Rivera y Tania González encuentran que la escritora “se nutre del pensamiento mítico popular” por lo que puede considerarse que su obra se relaciona con lo que estudiosos como Lévy-Bruhl, Bachelard, Jung o Durand suponen como una conciencia “reintegradora del hombre al universo, cuando reinterpreta los actos primigenios, libre finalmente de la tensión del pensamiento racional” (Rivera, 2008: 219). Incluso, Mara L. García, desde la perspectiva feminista, encuentra un nexo entre lo mítico y lo imaginario cuando concibe que para los personajes de Garro la añoranza por la naturaleza radica en que “el jardín y la naturaleza son espacios propicios, donde sus personajes encuentran la libertad en el acto de imaginar y el juego” (García, 2008: 236). Desde la visión de García, Clara de *La señora en su balcón* “necesita entrar en la naturaleza de su imaginación” (García, 2008: 238) porque ésta es un medio liberador que “permite soportar mejor la rutina de su existencia” (García, 2008: 238). Jesús Freire, en su análisis a partir de la teoría de los niveles de conciencia de Juan M. Sánchez Rivera Peiró, expresa un punto de vista afín a las consideraciones metafísicas de la imaginación cuando expone que en *Antes de la Guerra de Troya* “La lectura de esa guerra sirve de bisagra, de punto de fractura, de dos experiencias contrarias y tremendamente opuestas: antes de la lectura sobre esa guerra la narradora está unida y en compenetración profunda con todo lo que la rodea, lo cual es un obstáculo porque imposibilita la aparición de su ‘yo’” (Freire, 2008: 394). Para Guillermo Schmidhuber de la Mora es claro que la fe religiosa de Garro se transmite a la creación de sus textos, por lo que reconoce la filiación espiritual de su escritura. Declara que en su obra literaria existen “pasajes que a la vez son comprobación de su arrobamiento ante lo sacro”

(Schmidhuber, 2008: 202) y que la dramaturga expresa “los estremecimientos que produce la contemplación mística” (Schmidhuber, 2008: 202).

La reflexión de estos críticos con respecto al poder trascendente que, en la obra garriana, adquiere el mundo imaginario y las realidades asociadas a ésta tales como el juego, el sueño, la memoria y la muerte no es infundada si atendemos a los atributos de conocimiento interior que la misma autora admite como características de la imaginación. A propósito de su proceso de creación, la escritora manifestó a algunos de sus entrevistadores como Patricia Rosas Lopátegui y Carmen Alardín (2008) que creía vehementemente en la “libertad interior”, refiriéndose a ésta como una realidad en la que el espíritu se realiza a través del sueño o el juego, lo que evidencia una similitud de su discurso con lo que implican las nociones de diversas corrientes de pensamiento agrupadas en el espectro de las propuestas del Idealismo. A través de la respuesta a las preguntas sobre los principios de su escritura, el desarrollo de sus temáticas y sus ideales como creadora que, reiteradamente, le hicieran críticos y periodistas como Emmanuel Carballo, Carlos Landeros y Miguel Ángel Quemaín, Garro expuso los rasgos de su imaginario cultural, revelando que en la conformación de su pensamiento tenían cabida tradiciones heterogéneas y principios diversos pertenecientes al campo de la metafísica. Las declaraciones de la autora así como las consideraciones de sus críticos y los hallazgos que sus estudios plantean dan la pauta para la reflexión sobre las nociones ontológicas subyacentes en la enunciación recurrente que adquiere, en la obra garriana, esta relación múltiple de lo real vinculada a la potencia imaginativa y su consecuente expresión en la alteridad temporal. Si varios de los estudios dedicados a su escritura, no importando su orientación conceptual o su perspectiva metodológica, señalan o concluyen con la ponderación de que dichas temáticas son el motivo de su trascendencia universal y que tales rasgos estilísticos y su modo de enunciación son una propuesta innovadora de construcción del texto dramático, cobra relevancia inquirir sobre las consideraciones epistemológicas que fundan los conceptos del tiempo, lo real y la conciencia que pone en ejecución la escritura garriana.

De ahí que la pretensión del presente trabajo consista en hallar el modo de vinculación entre los elementos constitutivos que definen la poética dramatúrgica de Garro y los fundamentos del pensamiento rector en la configuración del mundo durante el período de producción de su escritura dramática. La viabilidad de tal empresa se sustenta en la noción de que el texto dramático, como artefacto cultural-teatral, es un sistema simbólico determinado por una base epistemológica y una idea de la teatralidad que articula de manera específica la idea de mundo y la de poiesis o actividad creadora, pues “la cultura es una red de significados, esto es, un sistema semiótico en que se puede observar al arte funcionando como un subsistema que concentra simbólicamente en sí mismo todas las dimensiones del sistema cultural” (Alcántara, 2009: 105). El texto dramático es, pues, un manifiesto poético de su creador: su modo de “hacer” y el sustento de su “hacer”, y por ello revela la noción de teatralidad a partir de la cual concibe lo que es el teatro y, por consiguiente, los marcos ideológicos culturales desde los que piensa el ser del mundo.<sup>1</sup> Al aceptar que el texto dramático, es un manifiesto de la praxis humana, que puede reportar la poética característica de un creador, sus preocupaciones estéticas e ideológicas, abrimos la posibilidad de concebir que en la obra dramatúrgica de nuestra autora es posible encontrar un “sistema de ideas” que “involucra la intelección de todos los componentes de la poética teatral: los

---

<sup>1</sup> Para José Ramón Alcántara el teatro es un modo de revelar “el significado total de aquello que se contempla” (Alcántara, 2002: 23); es un tipo de conocimiento del mundo que se revela en la dimensión corporal o, dicho a la manera de Dubatti, en el seno de la territorialidad, posibilitada por el acontecimiento convivial, ejercida en la instancia poética y recibida en el espacio espectral.<sup>1</sup> Estos tres elementos se basan en la postulación de un eje que rige la actividad poética del teatro y que postulan su identidad ontológica. Ésta es la teatralidad que podría definirse como un proceso de articulación, presentación e interpretación del discurso teatral, una práctica artística con un modo particular de enunciación que deviene de la tensión entre realidad y ficción y que se hace ostensible por medio del uso de los elementos de construcción y significación de la puesta en escena, los cuales varían según el horizonte cultural de su producción (Adame, 2002). Por eso Alcántara (2002) propone que el estudio sobre una poética de la teatralidad debería incorporar una perspectiva histórica que posibilite el cuestionamiento sobre el qué, cómo y para qué del conocimiento teatral. Esta es una consigna que también Dubatti atiende en su propuesta de los fundamentos teórico-metodológicos para una periodización del teatro occidental. Mediante éstos, aspira a “sistematizar una visión de conjunto del teatro como proceso histórico” (Dubatti, 2002: 141), pues considera al teatro como una totalidad orgánica, donde es posible identificar tanto los cambios sucedidos en su desarrollo como sus constantes, sus orígenes, sus continuidades y sus transformaciones.

modaliza semánticamente” (Dubatti, 2002: 65).<sup>2</sup> Si “El teatro, en tanto estructura narrativa, funciona de esta manera [construcción estética vinculada al sujeto de producción] como un espacio de creación de identidad cultural” (Dubatti, 2002: 66), la dramaturgia de Elena Garro llevaría impreso en los procesos de su enunciación los fundamentos ideológicos y los marcos interpretativos con que se configuró el mundo en ese enclave temporal determinado, en ese momento de actividad intelectual desplegada por la civilización de los primeros años del siglo XX mexicano.

Bajo estas consideraciones, la primera de las dos partes en que se articula el presente documento establece los rasgos constitutivos del fundamento de valor, presente en un sistema cultural determinado, ya que sobre éste se basa la construcción de los textos dramáticos: “En la multiplicidad de niveles del texto dramático hay una zona que puede ser pensada como centro, núcleo fundante, dato insoslayable en la producción de sentido: es lo que llamamos fundamento de valor, centro en el que se asienta una manera de estar en el mundo, de construir la realidad y habitarla” (Dubatti, 2002: 65). Este núcleo deviene del régimen de experiencia del momento en el que se engendra el texto, es decir, de las nociones epistemológicas que delinear los procesos culturales del siglo XX. Si consideramos que “a cada una de las visiones de mundo sucesivas y paralelas que constituyen la historia de la civilización occidental, le corresponde un conjunto de correlatos estéticos que definimos bajo el nombre de canon” (Dubatti, 2002: 73): “vasto conjunto heterogéneo de textos y poéticas” (Dubatti, 2002: 73), la teatralidad expresada en los textos dramáticos de nuestra autora correspondería, de manera general, al conjunto de valores y formas de funcionamiento de la

---

<sup>2</sup> La poética configurada con esa suma de elementos hace ostensible una recursividad que implica los distintos niveles de producción en que se inscribe un mismo autor: la micropoética, la macropoética y la archipoética. El término micropoética se refiere a los individuos textuales; es decir, a los acontecimientos signícos singulares y únicos como lo es una obra en cuestión. (*El mercader de Venecia*, por ejemplo.) El concepto de macropoética apunta a grupos textuales, a su relación entre ellos y a sus rasgos en común. (Por ejemplo, el conjunto de total de las obras completas de Shakespeare.) Cuando se habla de archipoética debemos entender por ella a todos los modelos abstractos, a los espacios de heterogeneidad. Es un constructo que excede lo particular, un orden interraccional y suprarracional de pensamiento (En este caso tenemos el Realismo, el Simbolismo, la Posmodernidad o el sistema filosófico de Lessing, Diderot; etc.) (Dubatti, 2002:141-171)

sociedad occidental moderna y, por tanto, se vincularía implícitamente con las nociones culturales que han fundado el paso por la historia del teatro de Occidente.<sup>3</sup> Entre ellas estarían presentes las nociones de la metafísica que, en el siglo XX, aparecen en Europa y Latinoamérica como reacción contra el positivismo, el mecanicismo científico y el materialismo. De manera específica, en el contexto de la modernidad mexicana, cobraría relevancia el pensamiento bergsoniano, ampliamente difundido por los intelectuales de la época, pues sus nociones místicas sobre la conciencia y el devenir temporal fueron fundamento de su quehacer filosófico interesado en caracterizar la singularidad de la realidad y el ser moderno dentro del contexto nacional. Los primeros tres apartados de esta primera parte exponen la implantación del espiritualismo bergsoniano en el pensamiento filosófico mexicano, advirtiendo su carácter imprescindible en la lucha ideológica por oponer las nociones metafísicas de la existencia al ideario positivista que había definido, hasta el momento, la vida social, política y artística.

La polémica cultural entre los campos de la metafísica y el racionalismo hicieron surgir una nueva base de pensamiento para aprehender la realidad y, con ello, la constitución de marcos de comprensión del arte que, al ponderar el valor místico de la actividad creadora, generó una poética que alteró los paradigmas de la creación teatral en México. Si “el teatro funciona como una máquina estética de traducción de la experiencia de la cultura con la que se vincula el sujeto de producción” (Dubatti, 2002: 66), la investigación sobre los rasgos de la poética dramatúrgica de Garro debería incluir los procedimientos mediante los cuales el arte teatral “tradujo” las ideas espiritualistas que prevalecieron en la modernidad mexicana a través de “la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etcétera)”

---

<sup>3</sup> Para Jorge Dubatti “El concepto de canon no sólo debe comprenderse como un cierto tipo de macropoética que unifica y subsume los rasgos de muchos individuos textuales sino que también abarca la relación que las poéticas sostienen entre sí dentro de ella. El canon es el organismo de interrelación de las poéticas, las poéticas mismas y su inclusión en un sistema de producción, circulación y recepción determinado por una comunidad textual o artística” (2002:74).

(Dubatti, 2009: 15).<sup>4</sup> Puesto que cada momento cultural posee una concepción específica del sistema simbólico denominado Teatro, los siguientes cuatro apartados de la primera parte exponen las características de la teatralidad vigente en el momento de creación de los textos garrianos.<sup>5</sup> A los procesos generales de la cultura de la modernidad corresponderían los fundamentos ideológicos que dan paso a la autonomía estética que propone la independencia del arte respecto de otras esferas culturales y las manifestaciones vanguardistas con sus prácticas innovadoras: las archipoéticas del teatro simbolista, el teatro existencialista, el teatro poético, el teatro del absurdo, el teatro épico, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, entre otros.<sup>6</sup> Si bien la dramaturgia de Garro sería una expresión cultural determinada “supranacionalmente” por las microunidades de la autonomía estética<sup>7</sup> y de las expresiones vanguardistas, dentro del contexto de los procesos

---

<sup>4</sup> Al reconocer que todas los textos dramáticos reportan una concepción de teatro en la cual se sustentan, Jorge Dubatti hace notar que ésta “es parte constitutiva de la poética y condiciona la base epistemológica desde la que el historiador la comprende” (Dubatti, 2009: 15). Debido a que la poética concentra “los supuestos y consideraciones teóricas, metodológicas, historiológicas y analíticas que realiza el investigador de la territorialidad de la poética (Dubatti, 2009: 16)”, la investigación sobre la poética teatral debe considerar la definición del fundamento de valor, generalmente múltiple, sobre el cual se basa la construcción de los textos dramáticos.

<sup>5</sup> La caracterización del canon y las producciones textuales que comprende están íntimamente relacionados con los sistemas de valores considerados de manera general en cada momento de la historia de Occidente: premodernidad, modernidad y postmodernidad. De acuerdo a esta división en tres grandes procesos de la cultura, Jorge Dubatti propone macrounidades teatrales que corresponden a cada una de ellas: teatro premoderno, moderno y postmoderno. Éstas a su vez contienen a multitud de unidades extensas supranacionales que son “microunidades en las que se vincula el teatro con la inscripción/ traducción de los grandes cambios culturales” (Dubatti, 2003: 154). Dentro de cada civilización, éstas se codifican a partir de los cambios operados en la visión o concepción del mundo, el cual tiene un núcleo ideológico que se verifica en el fundamento de valor.

<sup>6</sup> Si seguimos la propuesta del Teatro comparado, la comunidad textual universal en la cual se inscribiría el quehacer dramático de Garro incluye los paradigmas de *Jinetes hacia el mar* de Synge, *El pájaro azul* de Maeterlick, *Salomé* de Oscar Wilde y por supuesto todos aquellos textos que comparten su fundamento de valor. De estos dos últimos autores y de Richard Wagner parten las preceptivas y metatextos que conforman el universo de teoría teatral del complejo archipoético. En cuanto a la noción de representación habría que considerar la labor de dirección escénica que se desarrolló desde Paul Fort y Lugné-Poë hasta Gordon Craig (Dubatti, 2002: 168). Además, según Dubatti, tendríamos que constituir una archipoética que considerara las manifestaciones estéticas desde Jarry hasta el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo; las preceptivas y metatextos del primero, Marinetti, Breton, Tzara, Artaud y Meyerhold; los textos de Apollinaire como *Las tetas de Tiresias*, *Ubu Rey* de Jarry, *La primera aventura celeste de M. Antypirine* de Tzara y *El público* de Lorca (Dubatti, 2002: 169).

<sup>7</sup> Los textos dramáticos de Garro dan cuenta de la emergencia de los campos intelectuales como esferas autónomas. Su fundamento de valor comprende la noción de la esfera cultural del arte del teatro como existente por sí misma y paralela, pero no subordinada, a la intelección de lo social, lo político o lo económico. Los años de la década de los cincuenta constituyen la época en

de la cultura nacional, su escritura podría ser considerada una manifestación estética que responde específicamente, a la vez que lo revela, a este clima de cosmopolitismo e intelectualismo del arte del México del medio siglo y el ambiente de reflexión sobre la redefinición y valoración contemporánea del ser mexicano en el seno de la modernidad, preocupación fundamental de los artistas e intelectuales de la época.<sup>8</sup> El vínculo entre los postulados de la metafísica y las manifestaciones estético-teatrales del contexto archipoético del sistema de la modernidad en general darían paso, en México, a una “vanguardia humanista” cuya búsqueda de lo universal de la cultura humana incluyó una vertiente metafísica como sustento ideológico de su afán por renovar las prácticas dramáticas y escénicas locales.

Los últimos dos apartados de esta primera parte exponen las determinantes que vinculan el quehacer dramático de Garro con los postulados de la “vanguardia humanista”, pues se considera que los textos dramáticos se constituyen como un procedimiento de combinación y selección de sistemas simbólicos que construyen, a su vez, un sistema de signos, un constructo estético que al ser un texto de especificidad dramática configura un mundo ficticio potencialmente teatralizable y cuya estructura posee una ideología estética y epistemológica que produce un efecto específico en su recepción. El discernimiento de las nociones constituyentes de “mundo” y, por ende, de “teatro” perteneciente al horizonte cultural específico de creación de los textos dramáticos de Garro podría, a su vez, explicar la orientación espiritual que los estudiosos perciben en su discurso y la ponderación trascendente de la facultad imaginativa y

---

que los creadores del teatro en México pugnaron por encontrar la especificidad del acto escénico. De hecho, en el ámbito teatral mexicano, Poesía en Voz Alta puede considerarse el modelo ejemplar de esta tendencia. Con su labor se instaura la experimentación con el lenguaje escénico y procura el posterior movimiento del “teatro de director de escena” cuya principal característica es la búsqueda formal de la expresión escénica.

<sup>8</sup> Dubatti caracteriza a la “vanguardia” como la lucha contra la institución del Arte, la cual quiebra “los mecanismos de producción, circulación y recepción del arte en la sociedad burguesa” y cuyo fundamento de valor radica en la “búsqueda de una nueva fusión del arte y la vida” (Dubatti, 2003: 148). Aunque pareciera que la delimitación de vanguardia se reduce a su manifestación europea, ésta se amplía cuando el teórico argentino introduce la concepción del vanguardismo mediante la revisión de las diferentes posiciones historiográficas por Peter Bürger. No debemos olvidar que la realidad mexicana manifestó una posición humanista en la elaboración de sus productos culturales de avanzada. Éstos constituyeron una forma de oposición a la tradición que no la niega radicalmente, sino sólo en la medida en que instaura un pensamiento que permite la emergencia de lo realmente moderno y nacional.

la dimensión temporal que expresan sus temáticas y que definen, en muchos casos, los recursos de su enunciación dramática. En su conjunto, la primera parte da cuenta, pues, de la manera en que los rasgos de misticismo que se le concede a la poética garriana, asociados a su carácter vanguardista y su temática podría ser la evidencia de la configuración de un nuevo modo de entender la vida y lo humano a la luz del pensamiento metafísico que sustentó las prácticas culturales de la modernidad mexicana.

La segunda parte da cuenta de la manera en que los textos dramáticos de Garro se constituye como una unidad material-formal que organiza de manera particular y única los factores de performatividad y simbolicidad (Alcántara, 2002) definidos por las conceptualizaciones metafísicas de la teatralidad o teatralidades vigentes en su horizonte de creación y recepción. Los apartados que lo constituyen corresponden al análisis específico del “sistema de ideas” del espiritualismo presente en cuatro textos dramáticos de la autora, es decir, desarrollan la interpretación de “la organización lógica y jerárquica de las ideas presentes en un texto” (Dubatti, 2003: 75) que son definidas como “los contenidos expositivos [...], argumentativos y directivos predicados implícita o explícitamente en el texto [...]” (Dubatti, 2003: 75).

Dado que la investigación ha partido de la noción de teatralidad como aspecto decisivo en la naturaleza del texto dramático, el modelo de análisis que ocupa considera que su intencionalidad no se agota en la expresión literaria, sino que la trasciende a otro campo cuyas potencialidades de semiosis incluyen la utilización de varios lenguajes además del lingüístico, es decir, aquellos propios de la performatividad escénica. La noción de texto dramático se entiende como expresión de una poética que es “desde su formación como escritura el término de una metáfora que desea realizarse, que busca su complemento, que extiende su sentido al límite queriendo alcanzar el objeto de su realización: la teatralidad” (Alcántara, 2002: 158). El texto dramático y sus estrategias discursivas proceden, pues, de la intencionalidad de configurar un mundo que se exprese en acciones, imágenes y caracteres teatrales, que connotan un cierto género, tono o inscripción de la realidad representada. La aceptación de que cada texto dramático,

considerado como poética, porta la doble articulación de producción y producto, implica su asunción como complejo morfo-temático, esto es, que estructura y contenido comportan la totalidad de la obra y, por ello, es imposible separarlas (Wellek, 1985). Si bien la presente investigación, se inscribe primordialmente en el campo de la tematología<sup>9</sup> (Dubatti, 1995), el análisis no puede soslayar la interacción entre el sentido y los recursos de producción de éste. El estudio del aspecto estructural de los textos dramáticos de Garro ocupa la propuesta metodológica de José Luis García Barrientos, quien propone a la “dramatología” como un modelo de análisis que profundiza en la especificidad del texto dramático. A partir de los conceptos y las categorías de la narratología de Gérard Genette, este teórico teatral, plantea “una disciplina dialéctica que procura recuperar el pensamiento aristotélico, centrado en el modo de imitación dramático, sobre los fundamentos formales del otro *modo* básico de representación –el narrativo-.” (Pego, 2004: 2). La concepción dramatológica analiza las relaciones entre los distintos elementos que confluyen en el teatro: texto, drama, espectáculo. De ahí que postule al texto dramático “como la codificación literaria de las pertinencias dramáticas (pero ni exhaustiva, ni exclusivamente) de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar (estimular y orientar) la producción de espectáculos teatrales efectivos” (García, 2004: 62). Y añade: “El modo dramático es el modo ‘inmediato’, sin mediación: el mundo ficticio se presenta –en presencia y en presente- ante los ojos del espectador” (2007:11) Ésta es la noción central que configura su propuesta y que determina las categorías del análisis dramatológico que se ocupan en el análisis estructural de la dramaturgia garricana dentro del contexto de esta investigación: “Tiempo”, “Espacio”, “Personaje” y “Visión”. El análisis contempla el nivel del contenido: los componentes de la fábula<sup>10</sup> (actores, objetos, acontecimientos, tiempo y espacio), el nivel de la

---

<sup>9</sup> “Tematología: área que estudia el campo objetivo de las representaciones textuales como inscripciones morfo-temáticas, a partir del análisis de la transmisión y reelaboración de unidades tematológicas (motivos, alusiones, símbolos, tipos, etc.) de un contexto a otro (por ejemplo, el imaginario griego clásico en la obra del argentino Sergio De Cecco) o de la identificación de invariantes y variantes supranacionales” (Dubatti, 2003: 26).

<sup>10</sup> La fábula es un “conjunto de actores y objetos vinculados a través de una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados entre sí, en un espacio y un tiempo” [...] Definimos como objetos todos aquellos entes, concretos o abstractos, que son afectados por las

expresión: la historia<sup>11</sup> (sintaxis y trama), el discurso<sup>12</sup> y las matrices de representatividad<sup>13</sup> y el nivel de la semántica<sup>14</sup>. Sin embargo, éste último es el que rige la pertinencia de los anteriores, puesto que el propósito es hallar el valor conceptual e ideológico del texto dramático (significado) y cuáles son las estrategias por las que lo produce (semiosis), con el fin de advertir el modo específico de enunciación de las nociones fundamentales del pensamiento bergsoniano en cuanto a la percepción de lo real.

En los textos que conforman el corpus de este análisis, *Un hogar sólido*, *La señora en su balcón*, *Los pilares de Doña Blanca* y *El Encanto tendajón mixto*, resalta la afinidad con los postulados del espiritualismo bergsoniano en tanto su discurso pondera diversos grados de la conciencia humana que al aprehender la realidad derivan en la multiplicación de planos espacio-temporales en los que discurre la vida.<sup>15</sup> Los apartados que conforman esta segunda parte exponen,

---

acciones de los actores. Los acontecimientos son las transiciones de un estado a otro, los cambios en las acciones que permiten discernir la mecánica lógica y cronológica de un proceso” (Dubatti, 2003: 159).

<sup>11</sup> Es la articulación de los componentes del contenido en una estructura artística, que para Dubatti se divide en la Sintaxis o la Estructura Profunda según la terminología de Pellettieri y la Trama o la Estructura de Superficie.

<sup>12</sup> Aquí se considera al texto dramático como construcción verbal, en su doble enunciación: las didascalias y el habla de los personajes.

<sup>13</sup> Es decir, “las inscripciones explícitas o implícitas de la poética escénica en el texto dramático y diferentes códigos de puesta en escena” (Dubatti, 2003: 160).

<sup>14</sup> El análisis del sentido del texto dramático a partir de un ejercicio de interpretación.

<sup>15</sup> Entre las publicaciones de esta obras se encuentran: “Un hogar sólido” en *Mañana*, México, 3 de agosto de 1957, pp. 36-41; “Un hogar sólido” en *Sur*, núm. 251, Argentina, marzo-abril de 1958, pp. 30-49; “La señora en su balcón” en *La palabra y el hombre*, núm.11, Jalapa, México, julio-septiembre de 1959, pp. 20-23; “Un hogar sólido” en *Antología de la Literatura Fantástica*, Selec. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, sudamericana, Argentina, 1965, pp. 187-200; “La señora en su balcón” en *Tercera antología de obras en un acto*, selec. Maruxa Vilalta, Colección Teatro Mexicano, México, 1960, pp. 25-40; “La señora en su balcón” en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol.5, sel. Antonio Magaña Esquivel, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, pp. 59-71, “Los pilares de doña Blanca” en *Deslinde*, núm.14, revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México, septiembre-diciembre de 1986, pp. 30-32; *La señora en su balcón*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Plaza y Valdés Editores, Colección Teatro Breve, México, 1994; “La señora en su balcón” en *Panoramas Literarios América Hispana*, sel. Teresa Méndez-Faith, Houghton Mifflin, Company, Boston, 1998, pp. 309-318; *Teatro de Elena Garro. Una nueva colección de teatro. Incluyendo Felipe Ángeles y las piezas de Un hogar sólido*, Rosas Lopategui Publishing, Albuquerque, Nuevo México, 1999, 2ª. ed., 2000; 3ª. ed., 2003, “Un hogar sólido” en *Las razones del caos: Antología del teatro de vanguardia y del absurdo hispanoamericanos*, sel. Howard L. Quackenbush, Siena Editores, México, 2007, pp. 51-63. *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1958, *Un hogar sólido y otras piezas*, Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1983, *Elena Garro. Obras reunidas II*, int. Patricia Rosas Lopátegui,

considerando las nociones emanadas del pensamiento bergsoniano, la manera en que el discurso se articula con la enunciación dramática de los relatos que dan cuenta de la realidad del espíritu, el ser como constante devenir y la libertad como característica de la voluntad creadora. El análisis temático se centra en discernir tres aspectos principales en los textos garrianos que son la percepción de la

---

Fondo de Cultura Económica, 2009. Entre los registros de puestas en escena de estas obras tenemos: 1957: *Andarse por las ramas*, *Los pilares de doña blanca* y *Un hogar sólido*, Grupo de Poesía en Voz Alta, Dirección de Héctor Mendoza, Teatro moderno (estreno); 1958, *El Encanto, tendajón mixto*, lectura dramatizada, junto con *Ventura Allende*, Ateneo Español de México; 1963, *Un hogar sólido*, Dirección de Oscar Chávez, III Festival de la Escuela de Arte Teatral del INBA, Decorado y vestuario de Guillermo Barclay, Sala Villaurrutia (estreno); 1966, *La señora en su balcón*, Dirección de Alejandro Jodorowski, Producción INBA; 1971, *Un hogar sólido*, Dirección de Tomás Ceballos, Grupo de Teatro de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM; 1979, *La señora en su balcón*, Dirección de Alejandro Ortiz, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; 1982, *Un hogar sólido*, Dirección de Tara Parra, Escuela de Arte Teatral del INBA; 1983, *Un hogar sólido*, Instituto Andrés Soler, ANDA; *La señora en su balcón*, Grupo de Teatro del IMSS, Guadalajara, Jalisco; 1984, *Un hogar sólido*, Dirección de Guillermo Henry, Producción de la UNAM; 1986, *El rastro*, *Los perros*, *Andarse por las ramas* y *Un hogar sólido*, Dirección de Héctor del Puerto; Escuela de Arte Teatral del INBA; 1987, *El encanto, tendajón mixto* y *El rastro*, integradas en un espectáculo llamado: *Los ojos de la tierra*, Dirección de Roberto Carbajal, Compañía Nacional de Teatro, INBA.; 1987, *La señora en su balcón*, Dirección de Luis Miguel Lombana, Ciclo de Nuevos Directores Universitarios; 1989, *El rey mago*, *El encanto, tendajón mixto* y *El rastro*, Festival del LTIC dedicado a Emilio Carballido y Elena Garro, Oxolotán, Tabasco; 1989, *El Encanto, tendajón mixto*, Dirección de Ignacio Escárcega, Producción de la UNAM; 1991, *El rastro* y *El encanto, tendajón mixto*, LTIC. Teatro del Fuego Nuevo, Museo Arqueológico del Cerro de la Estrella, Iztapalapa, Distrito Federal.; 2000, *Los pilares de la cárcel (El rey mago y Los pilares de Doña Blanca)*, Dirección de Carlos Corona, Compañía de Repertorio de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; 2002, *El encanto, tendajón mixto*, Dirección de Martín Acosta, Tercer Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro, ENAT, México, DF.; 2007, *La señora en su balcón*, Dirección de Hugo López, Grupo independiente de teatro ¡Así le dijeron a mi hermana...!, Xalapa, Veracruz; 2007, *Los pilares de doña Blanca*, Dirección Paloma Ávalos, Coloquio Homenaje Internacional en el 50 aniversario de la dramaturgia de Elena Garro, Club de Periodistas, México, D.F.; 2007, *La señora en su balcón*, Dirección de Alejandro Ortiz, Coloquio Homenaje Internacional en el 50 aniversario de la dramaturgia de Elena Garro, Club de Periodistas, México, D.F.; 2007, Lectura dramatizada de *Un hogar sólido* Dirección de Daniela Esquivel, Coloquio Homenaje Internacional en el 50 aniversario de la dramaturgia de Elena Garro, Club de Periodistas, México, D.F. ;2011, *Un hogar sólido*, Dirección de Isabel Cristina Flores Hernández, Compañía Universitaria de Teatro de la BUAP, Puebla, Puebla.; 2011, *Un hogar sólido*, Grupo Pasión de cuarta, Dirección de Lili Márquez, Cuernavaca, Morelos; 2012, *Un hogar sólido*, Dirección de Gerardo Moscoso, Compañía Coahuilense de Teatro La Gaviota , Coahuila; 2012, *Un hogar sólido*, Dirección de Samuel Pérez Ortega, Taller de teatro juvenil del Centro de Actividades Culturales de la UAEM, Toluca, Estado de México; 2013, *Un hogar sólido*, Dirección de Jorge Zárate, Foro la Puerta abierta, Chiapas, 2013, *La señora en su balcón*, Adaptación y Dirección de Verónica Mejía, Estudio Tres 23 y Rojo Café, México, DF; 2013, *La señora en su balcón*, Dirección de Sergio J. Monreal, Específico de Teatro del CEDART “Miguel Bernal Jiménez”, Morelia, Michoacán; 2013, *El encanto, tendajón mixto*, Dirección de Asunción de la Cruz Hernández, Compañía de Teatro del municipio de Nacajuca, Muestra Estatal de Teatro 2013, Teatro del Estado “Esperanza Iris”, Tabasco; 2013, Lectura dramatizada *Un hogar sólido*, Compañía Luna y señas, México, D.F.

conciencia, la experiencia de lo real y la expresión de lo temporal. Cada apartado considera la semiosis de estos valores en cada uno de los cuatro textos, atendiendo a las características recurrentes que definieron su canon poético como un modelo de teatralidad innovadora, entre los que destacan la construcción de la trama y el uso del lenguaje simbólico, en este caso, asociado a la necesidad de dar cuenta de un devenir místico, según lo exponen las nociones del espiritualismo bergsoniano.

## **Primera parte**

### **El espiritualismo bergsoniano como sistema de ideas en la conformación del quehacer artístico de Elena Garro: una dramaturgia poética, universalista e innovadora**

José Luis Martínez abre su ensayo “Panorama de la Literatura Contemporánea (1910-1949)” con la aseveración de que en los primeros años de la vida independiente de México las relaciones entre lo político y lo literario se caracterizaron por su vínculo extremoso y total. El acontecimiento histórico de la Revolución mexicana define el período contemporáneo de la literatura nacional, en el que “aún siguen disputándose la primacía los últimos modernistas y los integrantes del Ateneo de la Juventud [...]” (Martínez, 2001: 17). Así considerado, es posible comprender que el ideario desplegado por unos y por otros definiera el rumbo de las letras mexicanas en los primeros años del siglo XX. El quehacer de los ateneístas, “cuya obra establecería las bases de nuestra cultura contemporánea” (Martínez, 2001: 18), parece haber inspirado un ambiente de tendencias metafísicas y de directrices espiritualistas que recorrió como columna vertebral la escritura de personalidades literarias posteriores como Elena Garro. El bergsonismo, ampliamente difundido por los intelectuales de la época, modelará la concepción del ser humano y será fundamento del quehacer filosófico de los pensadores cuyo interés radicó en caracterizar la singularidad de la realidad latinoamericana a través de una lucha ideológica que opuso las nociones metafísicas de la existencia al ideario positivista que había definido, hasta el momento, la vida social, política y cultural.

#### **I. Los albores del siglo XX: antagonismo entre el pensamiento metafísico y el ideario positivista**

En general, durante las primeras décadas del siglo XX, en los países de Latinoamérica se desarrolló un pensamiento filosófico antipositivista y de oposición a otro tipo de concepciones relacionadas con éste como el materialismo, el determinismo naturalista, el dogmatismo científicista, el evolucionismo social y el ateísmo. Entre 1910 y 1930, la confrontación entre el positivismo y sus detractores

gestaron una multitud de argumentos y corrientes filosóficas que pasarían a formar parte de la doctrina singular de varios pensadores de la región considerados ahora como los “patriarcas” o “fundadores” de la filosofía latinoamericana. Entre éstos se cuentan Alejandro O. Deústua en Perú, Raimundo Farías Brito en Brasil, Carlos Vaz Ferreira en Uruguay, Enrique Molina en Chile y Antonio Caso en México, seguidos de Pedro Henríquez Ureña, Mamerto Oyola, Francisco García Calderón, Víctor Andrés Belaúnde, Rodolfo Rivarola, Alberto Rougès, José Vasconcelos, Ezequiel A. Chávez y Jackson de Figueiredo (Silva, 2011: 267-268). Los filósofos latinoamericanos de esta época eligieron las corrientes del espiritualismo, el indeterminismo, el intuicionismo, el idealismo, el voluntarismo, el vitalismo y el pragmatismo; defendieron el antidogmatismo y el carácter creativo del ser humano, recuperando el ideario metafísico y religioso. Muchos de ellos conformaron un ideario propio a través del conocimiento de los principios de las nuevas doctrinas filosóficas llegadas de Europa, a las cuales accedieron de manera autodidacta. Bajo la influencia de Kant, Nietzsche, Schopenhauer, Boutroux, Bergson, James, Croce, Gentile y Meyerson, erigieron la autonomía de la historia y la cultura y la preeminencia de la libertad humana frente a la concepción científicista de la realidad, el progresismo, la dogmaticidad y el mecanicismo determinista:

Los *patriarcas* latinoamericanos no dejaron de darle importancia al conocimiento científico y técnico, pero el centro de su atención fue el hombre, su dimensión espiritual libre, su actuación moral y social. Su interés estuvo también en subrayar la dirección práctica de la conducta humana, el carácter de la personalidad y los ideales morales y sociales a ser perseguidos. El acento lo ponen en la libertad humana como valor básico y fundamental que le da valor a la conducta (Silva, 2011: 268).

Con su singular pensamiento se opusieron al positivismo, aunque la mayoría fue formada bajo los principios de ésta; pues, como Mario Magallón y Juan de Dios Escalante afirman, después de la escolástica, el positivismo había sido la corriente filosófica más importante implantada en Hispanoamérica. Si bien junto a ella se difundieron los principios del cartesianismo, el sensualismo, la ilustración, el eclecticismo, la ideología y el utilitarismo, los fundamentos positivistas sirvieron a los pensadores para combatir el colonialismo y reemplazar el instrumento de

orden que había sido la escolástica en aquella época. La intelectualidad latinoamericana

Siguiendo al romanticismo europeo, en el que en parte se inspira, aspira no tanto a la creación o posibilidad de una cultura latinoamericana como a una cultura nacional. Una cultura argentina, chilena, mexicana tal y como en Europa se habla ya de una cultura francesa, alemana o inglesa. [...] Pero la condición para que esto sea posible será la que hemos llamado "emancipación mental", esto es, ruptura con la cultura colonial en que había sido formada esta América. El arquetipo a realizar es Europa, la Europa que ha originado la cultura llamada occidental. Nuestros próceres sueñan con una América que, como Europa, origine un conjunto de culturas nacionales semejantes a las que han surgido en el Viejo Continente. El resultado de esta pretensión se hará expreso en una literatura afrancesada, sajonizada o germanizada y en una filosofía que hace del positivismo, lo mismo el francés que el inglés, o del pragmatismo estadounidense, instrumentos del nuevo orden mental, la filosofía que ha de sustituir a la escolástica, una vez alcanzada la emancipación mental (Zea, 2010: 18-19).

La filosofía positivista se tornó un medio para dar solución a los problemas inherentes a las urgencias de la emergente modernidad latinoamericana; una esperanza de redefinir el rumbo de las realidades históricas y fundar un nuevo ser americano, "un nuevo hombre libre de todos los prejuicios de la colonia y construir un ser con sentido práctico, el mismo que se había hecho en Estados Unidos e Inglaterra" (Magallón, 2011: 212). Para forjar este nuevo ser humano, los intelectuales recurrieron a los principios filosóficos de J.S. Mill, Claude Bernard, Spencer y, principalmente, Auguste Comte. De éste último se difundió con profusión su "Ley de los tres estadios", la cual dio pie a diversas interpretaciones de la realidad histórica de Latinoamérica así como a soluciones que ponderaban la necesidad de promover una mentalidad progresista y científica entre los habitantes de esta región del continente.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Yamandú Acosta expone que, por ejemplo, Gabino Barreda había resignificado la propuesta comtiana de los estadios "teológico", "metafísico" y "positivo" a la luz de la historia de México: "El estado teológico había correspondido a la etapa colonial, el estado crítico o metafísico a la etapa liberal y, en el contexto del cual Benito Juárez consagraba al liberalismo en el poder y por lo tanto la derrota de los conservadores, se abría la etapa positiva, científica o definitiva que, de mano de la filosofía positiva instauraba el progreso ordenado, como sustitución y consolidación del progreso que por la mediación de la revolución y la anarquía había impulsado el liberalismo, venciendo las resistencias del conservadurismo" (Acosta, 2011: 574-575).

A través de una formación educativa que siguiera los principios de la doctrina positivista, los ideólogos quisieron ponderar un cambio en el ámbito social y político. En México, según explica Leopoldo Zea, la implantación del positivismo se realiza en una primera etapa que, dirigida por Gabino Barreda, estableció dicha doctrina como medio de educación de la naciente clase burguesa.<sup>17</sup> Esta formación intelectual poseía por fundamento la organización de una sociedad libre y ordenada que conduciría al progreso y perfeccionamiento moral de la humanidad.<sup>18</sup> Su ideario era la respuesta a la necesidad de que México superara los años de lucha civil que se habían dado a consecuencia de la intervención estadounidense de 1846 y la intervención francesa de 1862, pues era

---

<sup>17</sup> Al ser nombrado por Benito Juárez como miembro de la comisión que redactaría la Ley de Educación, Gabino Barreda (1818-1881) tuvo la oportunidad de establecer el ideario positivista como fundamento de la educación mexicana. Fue introducido, en 1848, al círculo del positivismo francés por Pedro Contreras Elizalde quien conocía a Augusto Comte. En Francia, Barreda, graduado en medicina, conoce a este filósofo y se inclina por el ideario positivista y su “física social”, es decir, por la pretensión de indagar la realidad social por medios estrictamente científicos derivados de las ciencias naturales. El médico regresa a México una vez que Juárez asume la presidencia. Éste contemplaba, dentro de su proyecto de reconstrucción nacional, la organización de la educación pública. En este contexto Barreda participa en la elaboración de la primera *Ley de Instrucción Pública de 1867*, la cual sería la base para la creación, en 1868, de la Escuela Nacional Preparatoria, donde se educarían los ateneístas a través del credo positivista. La adhesión de Barreda a este pensamiento fue animado por su interés en comprender la realidad mexicana y por dotar a la República de un fundamento que respaldara sus principios de soberanía popular, igualdad de derechos y espíritu laico. El 16 de septiembre de 1867 pronuncia su discurso *Oración cívica* en el que “considera que el saldo político social de la lucha entre conservadores y liberales, todavía hasta la primera mitad de la década de los sesenta del siglo XIX, está signada por la anarquía del país en todos los órdenes y que es el triunfo de la república la conclusión necesaria para restaurar el orden y encaminar la patria hacia la paz” (Muñoz, 2011: 774). Barreda creía que era imprescindible erradicar el clima de anarquía para consolidar la emancipación política, mental y religiosa de la sociedad: las ideas modernas debían sustituir a las antiguas. Sólo a través de la comprensión de la realidad y del pasado inmediato mediante la historia y la ciencia sería posible fundar las normas de la vida republicana. La misión de la labor educativa consistiría, pues, en coadyuvar a la creación de una mentalidad progresista que estableciera un estado social ordenado. El plan pedagógico de la Escuela Nacional Preparatoria, de la cual Barreda sería director por diez años, comenzaba con el estudio de las matemáticas, pues era la ciencia deductiva por excelencia; seguía con la adquisición de los conocimientos de cosmografía y mecánica que servirían de introducción a los estudios físico-químicos, para finalmente coronarse en los principios de las ciencias biológicas. Los estudios se complementaban con la historia, la geografía y los idiomas, pero dentro del campo de la filosofía sólo tenía cabida la lógica por considerarse la coordinadora del conocimiento. Además de Barreda, otros pensadores que contribuyeron a la difusión del positivismo como filosofía fueron Porfirio Parra, Agustín Aragón, Miguel Covarrubias, Protasio Tagle y Justo Sierra.

<sup>18</sup> Barreda concebía que el Estado era el responsable de la formación de los valores morales del ciudadano. Éste debía impulsar la práctica de las buenas acciones y reprimir sin descanso las malas. En su concepción biologicista del ser humano, la escuela debería proveer de ejemplos de moralidad y virtud, para ejercitar los “órganos” de la buena conducta con el fin de conseguir ciudadanos de bien.

imprescindible fundar un estado social que se organizara en torno a un acuerdo común. Según Barreda, la labor educativa sería el instrumento que lograría uniformar opiniones a fin de constituir una actitud ciudadana de paz y concordia.<sup>19</sup> Zea considera que el resultado de esta educación fue la conformación de una nueva clase social que sería, precisamente, la que en una segunda instancia, aplicaría activamente los principios de su formación en el campo político durante el Porfiriato. A finales del período decimonónico, respaldados por el régimen porfirista, el grupo de “científicos” se afanará en aprovechar los conceptos de Comte no sólo en el campo de la ciencia y la educación sino en el ámbito de la intervención social.<sup>20</sup> En los albores del siglo XX, los preceptos positivistas mantenían el sitio hegemónico dentro y fuera de la academia; en busca del proyecto de nación, se escuchaban voces como la del propio Gabino Barreda: “Libertad, orden y progreso” (O’Gorman, 1960: 173). Precisamente, este intelectual, uno de los pilares fundamentales de la institución universitaria, manifiesta en este pasaje de *De la educación moral*, el ideal científico traducido al plano social:

Cuando pongo frente a frente y libres el oxígeno y el potasio, ambos manifiestan su libertad combinándose inevitable e inmediatamente; es

---

<sup>19</sup> Jorge Zúñiga Martínez apunta que “La pedagógica positivista surge y se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX como un segundo momento de pensamiento crítico sobre las bases pedagógicas de la escolástica. Ella, aunada, y en algunos pedagogos articulada con la pedagogía liberal, pretende ponerle fin a la pedagogía que por tres siglos había dominado la educación de los pueblos latinoamericanos: la pedagogía de la conquista” (Zúñiga, 2011: 610). En México, Barreda crítica el sistema colonial de la enseñanza, oponiéndose a la influencia de la iglesia católica en la educación. Rechazó el pensamiento escolástico porque creía que era imprescindible consolidar la emancipación política, mental y religiosa de la sociedad para erradicar el clima de anarquía: las ideas modernas debían sustituir a las antiguas. El ideario positivista le permitió justificar la inclusión del modelo de las ciencias modernas, dominadas por los principios de la razón y el empirismo, en contraposición a aquel de tendencias metafísicas que era asociado al régimen de opresión colonial: “la educación, las creencias religiosas, la política y la administración convergiesen hacia un mismo fin bien determinado y bien claro, la prolongación indefinida de una dominación y de una explotación continua” (Barreda, 1998:18). Sólo a través de la comprensión de la realidad y del pasado inmediato mediante la historia y la ciencia sería posible fundar las normas de la vida republicana.

<sup>20</sup> Según Zea, la nueva clase social rompería con el Partido Liberal para organizarse en torno al Partido del Progreso. La difusión de sus ideas se dio a través del periódico *La libertad*, pero éste dejaría de publicarse en 1884 debido, en gran parte, a que los intelectuales, los “científicos”, que lo animaban cambiaron su vida académica por la labor política ejercida, entre 1885 y 1888, en el gabinete de Porfirio Díaz (Magallón, 2011). Entre ellos figuraron José Yves Limantour, Pablo y Miguel Macedo, Joaquín Casasús, Francisco Bulnes, Rafael Reyes Spíndola, Manuel Flores, Ramón Corral, Eduardo Creel y también Justo Sierra.

decir, obedeciendo a la ley de las afinidades. Otro tanto sucede en el orden intelectual y moral, la plena sujeción a las leyes respectivas caracteriza allí, como en todas partes, la verdadera libertad. [...] Si pasamos al orden moral, veremos que la misma imposibilidad de hacer arbitrariamente las cosas se presenta; el corazón amará siempre lo que cree bueno y rechazará lo que le parece malo sin poder eximirse nunca de esta feliz fatalidad, que es para él su ley como lo es la de la gravedad para el cuerpo de nuestro primer ejemplo: digan lo que quieran del libre albedrío los metafísicos, jamás llegarán a probar que puede uno amar u odiar arbitrariamente, sin otra norma que un ciego capricho; [...] de aquí es precisamente de donde resulta la poderosa influencia de la buena educación, que obra justamente abatiendo aquellos y rectificando el juicio, [...] el arte no consiste en cambiar las leyes naturales, sino en disponer las cosas de manera que el resultado de su inevitable cumplimiento venga a sernos provechoso. Así es que, al tratar de sacar ventajas de estos dos órdenes de funciones que la ciencia y la observación demuestran, no haremos otra cosa que fundar el arte moral sobre una base firme, demostrable y capaz de un continuo e indefinido progreso (Barreda, 1941: 123).

Sin embargo, a principios del nuevo siglo, las directrices positivas en los campos de la moral, lo social y lo político mostraron un dogmatismo acendrado y una resistencia extrema a la renovación que llevó al surgimiento de vertientes filosóficas opuestas a sus principios, incluso, dentro de su propio seno. Jorge Silva Martínez, apoyándose en la visión de Francisco Romero, resalta que lo verdaderamente trascendente de la batalla entre regímenes de pensamiento, ocurrida en los albores del siglo XX, fue el impulso y desarrollo que se dio a la filosofía como actividad legítima y autónoma de la cultura latinoamericana. Los intelectuales de entonces “contribuyeron con su empeño a hacer de la filosofía una actividad profesional, capaz de contribuir a la solución de los viejos problemas de la filosofía, proporcionando una visión distinta de la realidad latinoamericana” (Silva, 2011: 266). Al sobrevenir la decepción ante el fracaso del esquema social de filiación positivista, la Revolución de 1910 mostró que había la necesidad de una reconfiguración de los fundamentos ideológicos de la nación mexicana:

[...] el filosofar de todo el siglo XIX latinoamericano se empeñó en mostrar a un hombre que para ser semejante al Hombre por excelencia luchaba contra sí mismo, combatía en una larga lucha fratricida. Guerras intestinas para destruir lo que se consideraba extraño, o para evitar que nada extraño se incorporase a una herencia que tenía que parecer eterna e inamovible.

Una porción de esta innegable humanidad latinoamericana empuñando, junto con las armas, caducas expresiones de una filosofía que ya debería haber sido asimilada; mientras la otra, igualmente armada, empuñaba concepciones de una filosofía liberal, positivista, moderna, pero extrañas todavía a una comunidad que lejos de asimilar imponía, parchaba. Violenta lucha por una doble utopía, la de un conservadurismo que nada quería saber de una nueva imagen del hombre; y la de un liberalismo que creía no tener nada que ver con un pasado que, de alguna forma, había originado. Pura y simple amputación del hombre que creía, de esta forma, alcanzar lo humano por excelencia (Zea, 2010: 17-18).

El acercamiento de los intelectuales al espiritualismo francés, al voluntarismo schopenhaueriano, al vitalismo nietzscheano, al pragmatismo inglés, al indeterminismo de las leyes de la naturaleza, al intuicionismo antiintelectualista y al idealismo era muestra de la oposición a los principios ideológicos que habían estructurado el quehacer político y social durante el régimen de Porfirio Díaz. Ricardo Maliandi señala que la decadencia de estos postulados poseía raíces políticas, pues “lo que prometía la superación de las lacras colonialistas no sólo había fracasado en eso, sino que además se convirtió en un instrumento de dictadores militares y de sumisión al imperialismo económico de las naciones capitalistas” (Maliandi, 2011: 529). La ideología contenida en el lema de Barreda no contemplaba la inclusión del pensamiento metafísico, cualquiera que éste fuera y, por tanto, su ideario no formaba parte de los intelectuales en su misión de guiar y servir al pueblo, pues durante el Porfiriato, el positivismo había relegado a la metafísica por considerarla un rastro del pasado colonial. Con ello, pretendía abolir la cultura heredada de los años de opresión virreinal; la emancipación política debía acompañarse del olvido de los “hábitos y costumbres que alejaron a los latinoamericanos de la verdadera humanidad, de la verdadera cultura, que les hicieron caer en la infrahumanidad” (Zea, 2010: 18), es decir, de aquello que no les permitía configurarse conforme al arquetipo de humanidad que había originado la cultura occidental.<sup>21</sup> Sin embargo la liberación del pasado supuso nuevas

---

<sup>21</sup> José Antonio Pardo explica que esto tiene su razón de ser en el desarrollo histórico del pensamiento filosófico en el Nuevo Mundo: “Durante siglos, la práctica de la filosofía fue en toda América Latina prohijada prácticamente en su totalidad por universidades y centros de formación religiosa. Bien se sabe que el aliento que inspiró a dichas instituciones eclesiásticas, lo mismo en Europa que en América, fue la filosofía escolástica, para lo cual fueron y siguen siendo muy estimados los temas de metafísica (Pardo, 2011: 553).

formas de subordinación; a la península ibérica la suplantaron los intereses de Europa y Estados Unidos, a los que se les consideraba los modelos de organización política y social que México debía emular. En estas circunstancias, la superación de la doctrina positiva fue, para muchos intelectuales latinoamericanos, una defensa de la libertad humana y una afirmación de la identidad nacional. El vínculo de la metafísica con cuestiones de razón práctica como el proyecto político de conformar una nación moderna fue, según José Antonio Pardo, un rasgo distintivo de Latinoamérica como lo fue también el de asociar habitualmente esta corriente a movimientos de reivindicación social:<sup>22</sup>

Si con tanto ahínco se promovió la vuelta a la metafísica en Latinoamérica fue porque previamente se creyó que el cultivo de aquella era *conditio sine qua non* para el fortalecimiento del espíritu y las instituciones nacionales. [...] piedra angular incluso del proyecto de definición de “identidad nacional” en que se verá comprometida la inteligencia latinoamericana durante todo el siglo XX (Pardo, 2011: 557).

Por eso, en México, la rebelión contra el régimen político del porfirismo provocó, a la par de la lucha armada, que la clase intelectual recuperara la filosofía de cepa metafísica, conformándose El Ateneo de la Juventud, “la primer agrupación cultural mexicana independiente del siglo XX” (Romero, 2011: 833). Así lo considera José Luis Martínez cuando expresa que la vuelta a lo espiritual que ejercieron los intelectuales y literatos iniciados en el seno de este grupo, dependió del período de violencia e inestabilidad social de la guerra revolucionaria: “Muchos volvieron nostálgicamente los ojos al pasado o huyeron hacia otras tierras más propicias a su tarea, pero muchos otros dejaron penetrar en su obra los ecos la conflagración” (Martínez, 2001: 27). Desde su fundación, el 28 de octubre de 1909, sus miembros se opusieron abiertamente a la dictadura de Porfirio Díaz y su ideario positivista, lo que definió su actitud frente a la filosofía, la cultura y el arte,

---

<sup>22</sup> Mientras en Europa las doctrinas metafísicas se han relacionado con los pensamientos reaccionarios más radicales, en el Nuevo Mundo “se ha ido desarrollando casi siempre a contrapelo, amenazada no sólo por los favores que al positivismo (en su versión neo o analítica) le han brindado los regímenes de ‘seguridad nacional’, sino también por cierta izquierda ‘desarrollista’” (Pardo, 2011: 556).

así como sus acciones en torno a la educación y los problemas sociales.<sup>23</sup> Según Ramos, el pensamiento filosófico de los ateneístas fue el resultado del interés por revertir “un rebajamiento de ciertos altos valores de la vida ocasionada por las circunstancias políticas, sociales y económicas, dentro de las cuales el positivismo más bien que una causa determinante era un síntoma” (Ramos, 2010: XIII). Afirma que esta doctrina era un factor determinante en México no tanto como sistema filosófico original, desarrollada por Comte o Spencer, sino enarbolado como ideología al servicio de los intereses de la clase dominante. De ahí que pensadores como Caso y Vasconcelos consideraran que era la principal causa de la depresión moral y espiritual del país. Debido a que consideraban que las doctrinas racionalistas nunca pudieron engendrar satisfactoriamente las bases ontológicas para la conformación de una nación próspera y progresista, la revolución ideológica que éstos emprendieron tenía por cometido proveer de un sustento espiritual a la sociedad decepcionada de las promesas del ser moderno.<sup>24</sup> Como lo manifiesta Pedro Henríquez Ureña, fue la propia negación que el positivismo había hecho sobre los principios de libertad de la metafísica la que los impulsó a leer a los filósofos de esta corriente y a adherirse a ellos en busca de la respuesta a los problemas de la modernidad:

---

<sup>23</sup> Su transformación en el Ateneo de México acaecida el 25 de septiembre de 1912, preludia su disolución a mediados de 1914. Sin embargo, algunos críticos e historiadores proponen que la continuación de su ideario está presente en los Siete Sabios o la Generación de 1915. Incluso, algunos sintetizan este período agrupando a ambos por la influencia que ejerció sobre ellos la autoridad de Pedro Henríquez Ureña y la presencia de Antonio Caso entre sus miembros, además de Antonio Castro Leal, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morin, Alberto Vázquez del Mercado, Teófilo Olea y Leyva y Jesús Moreno Vaca. Con frecuencia, Alfonso Reyes, aparece también asociado a este grupo.

<sup>24</sup> Ricardo Maliandi observa que, dentro del pensamiento filosófico latinoamericano, el campo de la ética se encuentra vinculado de manera muy cercana a las inquietudes sociopolíticas. Después de la época colonial, la organización nacional de las regiones, recién independizadas, trajo consigo la oportunidad de expresar planteamientos sobre la realidad social específica de lo latinoamericano y su particular conformación entre lo propio y lo ajeno, la herencia de lo autóctono y lo extranjero: “Junto a las denuncias estuvieron —y permanecen presentes— las incertidumbres acerca de cómo vivir en este “Nuevo Mundo”. Quizás en ningún otro lugar del mundo haya sido el pensamiento tanto como en Latinoamérica una constante autorreflexión. Ello no denota, sin embargo, un egocentrismo, sino ante todo una inmensa incertidumbre sobre la propia identidad. [...] Ni siquiera el Latinoamericano “típico” (si es que existe algo así) percibe con claridad el complejo medio cultural en el que se mueve, y, en verdad, está constantemente en búsqueda de su propio *ethos*. Por eso los problemas éticos son en Latinoamérica algo vivo, palpante y cobran carácter de desafíos” (Maliandi, 2011: 526).

Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica, de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva, para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James a Croce (Henríquez, 2000: 147).

El conocimiento de las nociones del pensamiento metafísico orientó a los intelectuales hacia la interpretación y la conformación de una guía de la conducta humana que se mostró, primordialmente, en el tratamiento sistemático de los problemas morales, pues desarrollaron en el campo de la ética filosófica una reflexión acerca de la complejidad y la dignidad humanas del ser latinoamericano moderno. En México, la pregunta por el ser y su conducta social impulsará a Caso, a Vasconcelos y a sus compañeros ateneístas a reflexionar sobre su realidad inmediata conformándose, como su maestro Justo Sierra anhelaba, en los depositarios del conocimiento de “las voces mejor prestigiadas en el mundo sabio [...] no sólo las que producen las efímeras emociones, sino las que inician, las que alientan, las que revelan, las que crean (Sierra, 2004: 40).

## **II. El Ateneo de la Juventud: el retorno a la preocupación metafísica de la vida**

Debido a que a finales del siglo XIX y principios del XX, la educación se había convertido en parte del proyecto estratégico estatal dentro del contexto político e institucional, el proceso de restauración de la Universidad Nacional, ocurrida durante este período, mostró el enfrentamiento entre los campos del racionalismo y la metafísica. Las escuelas de pensamiento que la originaron hicieron preciso que los intelectuales se afiliaran a alguna postura; puesto que tal adhesión trascendía hacia lo político, su decisión implicó una “defensa pública de ciertos postulados, individuos, acciones e incluso recursos materiales” (Illades: 12). En 1949, con relación al nacimiento universitario, Edmundo O’Gorman reflexionaba:

En México, la gran lucha entre conservadores y liberales fue, además de política a secas, intento vital por definirnos en términos de la modernidad.

De aquí la asombrosa llaneza con que lo más alejado, la metafísica por ejemplo, se prestó a transfiguraciones de consigna y bandería. Tener aficiones metafísicas, allá en los tiempos en que el positivismo se apoderó de la conciencia oficial, equivalía poco más o menos a no ser mexicano y lo mismo aconteció con lo universitario (O'gorman, 1960: 47).

Si bien hacia 1867, la dirección de Gabino Barreda hizo de la Universidad el bastión de la ciencia positiva, en 1910, el proyecto universitario de Justo Sierra se hará realidad con base en la superación de dichos postulados. Éste estaba convencido de que bajo la radicalización del científicismo “la civilización humana [...] si ha podido producir el progreso, no ha podido producir la felicidad” (O'gorman, 1960: 195).<sup>25</sup> En un principio defensor del positivismo, su discurso en honor al primero se considera el epítome de su rechazo a esta doctrina; su postura intelectual corresponde a la inauguración de una nueva era en el desarrollo del pensamiento filosófico nacional; precisamente, porque reconsidera el valor de la metafísica en el conocimiento humano. Mientras Barreda había depositado su confianza en las ciencias, puesto que creía que éstas exhiben hechos comprobables y verdades demostrables que permiten unificar el conocimiento, Sierra señala los límites y la relatividad de éstos:

La verdad es que en el plan de la enseñanza positiva, la serie científica constituye una filosofía fundamental; el cielo que comienza en la

---

<sup>25</sup> Justo Sierra (1848-1912), de profesión abogado, desarrolló una profusa actividad intelectual en México que incluyó, tanto a la política, como a la educación. En la época porfirista fungió como diputado del Congreso de la Unión, ministro de la Suprema Corte de Justicia y Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes; fue profesor en el Conservatorio Nacional y en la Escuela Nacional Preparatoria. Hasta antes de su proyecto universitario, llevado a cabo en 1910, se destacó por su apoyo al gobierno porfirista bajo los postulados del positivismo. Así lo demuestra la discusión filosófica que se suscitó en torno a su texto intitulado *Historia de la antigüedad*, el cual escribió siendo profesor de Historia y Cronología en la Escuela Nacional Preparatoria. En él, Sierra daba cabida a la teoría darwiniana para explicar los orígenes de la humanidad, con lo cual desató, de nueva cuenta, el acendrado antagonismo entre ciencia y religión. También, influenciado por el spencerianismo, consideraba que el principio social jerárquico era el evolutivo. Para este ideólogo, la igualdad no era obra de la naturaleza, sino de la civilización; la libertad no era un derecho inalienable, sino un ideal por el que se debía luchar. Bajo estos postulados, el positivismo daba pie al proceder dictatorial de Díaz, pues, al considerarse que el estado social es obra de la naturaleza y no de la historia, la masa social no poseía, de suyo, derecho alguno. Sin embargo, posteriormente, se opuso a las tesis de la doctrina positiva al descubrir las implicaciones negativas de su radicalismo. Aunque consideraba que la ciencia era la solución a los problemas de la realidad natural y social, también advirtió el anquilosamiento que la influencia positivista había heredado a la educación, pues “Los sistemas y las hipótesis científicas como las filosóficas, declara, son organismos vivos, ‘que como todo lo que vive, cambia y necesita la refacción perenne de la muerte’ (Vasconcelos, 2000: 122).

matemática y concluye en la psicología, en la moral, en la lógica, en la sociología, es una enseñanza filosófica, es una explicación del universo; pero, si como enseñanza autonómica no podíamos darle en nuestros programas su sede marmórea, nosotros, que teníamos tradiciones que respetar, pero no que continuar ni seguir, si podíamos mostrar el modo de ser del universo hasta donde la ciencia proyectara sus reflectores, no podíamos ir más allá, ni dar cabida en nuestro catálogo de asignaturas a las espléndidas hipótesis que intentan explicar, no ya el cómo, sino el porqué del universo (Sierra, 2004: 42-43).

Para el primer rector de la Universidad Nacional, la ciencia era de provecho porque ordena lo conocido, pero sólo puede dar cuenta de las relaciones constantes que guardan los objetos respecto unos de otros. Afirmó, contrariando la ley de los tres estados de Comte, que es la metafísica y no la ciencia la que permite el conocimiento de los objetos en sí mismos. Esta certeza determinó su labor educativa e impulso su crítica hacia los contenidos y estrategias de la enseñanza en la que no figuraban los estudios de la filosofía y la metafísica y se habían relegado los concernientes a la Literatura. Por eso, creyó pertinente dar cabida a la arqueología y la historia, la jurisprudencia, la economía, la política y los estudios literarios y artísticos, además de reinstalar, en la enseñanza profesional, la reflexión sobre la filosofía:

Hay sin embargo, trabajos de coordinación, ensayos de totalización del conocimiento que sí tienen su raíz entera en la ciencia, y una sección en la Escuela de Altos Estudios los comprende bajo el título de filosofía. Nosotros abriremos allí cursos de historia de la filosofía, empezando por la de las doctrinas modernas y de los sistemas nuevos, o renovados, desde la aparición del positivismo hasta nuestros días, hasta los días de Bergson y William James. Y dejaremos libre, completamente libre, el campo de la metafísica negativa o afirmativa al monismo por manera igual que al pluralismo, para que nos hagan pensar y sentir, mientras perseguimos la visión pura de esas ideas eternas que aparecen y reaparecen sin cesar en la corriente de la vida mental: un Dios distinto del universo, un Dios immanente en el universo, un universo sin Dios (Sierra, 2004: 44).

Si bien el proyecto universitario de Sierra encontró la oposición de los viejos liberales y positivistas, las nuevas generaciones de intelectuales acogieron con entusiasmo la incorporación de nuevos fundamentos a la vida intelectual del México del siglo XX, que, según Vasconcelos, se encontraba estancada en “frías y estériles aulas”. En ellas el “omnímodo” positivismo se mostraba en “la forma

cruda del agnosticismo”, en “las fórmulas tercas en las páginas innumerables del tratado de Spencer”, en el utilitarismo inglés “disimulado con formas de ley biológica y moral”, así como en las “nociones naturalistas enumerativas del concepto de justicia” y en el campo psicológico como “el principio de la fuerza y el gradual desarrollo de las formas, y en cualquier orden del saber, el odio menguado hacia todo lo grande que la humanidad ha hecho antes de Bacon” (Vasconcelos, 2000: 123). Los positivistas no sólo habían rechazado la escolástica, sino al romanticismo, que practicaban algunos liberales como Zarco, Altamirano o Pizarro; también se habían opuesto al krausismo y al espiritualismo que practicaba José María Vigil, liberal ortodoxo, así como a la filosofía trascendental adoptada por Plotino C. Rhodakanaty. Sin embargo no pudieron evitar la propagación de los pensamientos espiritualistas, la metafísica alemana y el panteísmo spinozista, incluso, desde los propios militantes de la hegemonía política y educativa. Como estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, los miembros del Ateneo de la Juventud se educaron en el positivismo, sin embargo, recibieron precisamente de estos maestros porfiristas, que asimilaban influencias nuevas, —además de Justo Sierra, Ezequiel A. Chávez, Porfirio Parra, José María Vigil, Pablo Macedo, Enrique González Martínez y Luis Urbina— una visión crítica del conocimiento que pretendía superar el aprendizaje memorístico de los postulados de las doctrinas científicas. Tal actitud supuso un ambiente propicio para la indagación sobre otras posibilidades a través de las cuales definir la realidad mexicana y la oportunidad de diversificar sus intereses en la literatura y el arte. Según Juan Hernández, Antonio Caso recordaba:

[...] que de la cátedra de retórica de José María Vigil su generación recibía como antídoto al positivismo la evocación de los poetas latinos [...] así como los “elementos de la estética krausista, cuyo sistema conocía a la perfección”. Que don Ezequiel A. Chávez, “no obstante que meditaba dentro del marco del empirismo”, los hacía pasar a través de sus lecciones de psicología, de Comte a Spencer. Que don Justo Sierra en su cátedra de historia los llevaba al escepticismo de la ciencia positivista al terreno de lo que “es la cultura. Sus bienes y valores, sus vicisitudes, sus triunfos y sus héroes” (Caso, 2000: 8).

Los ateneístas junto a sus maestros universitarios, sus “hermanos mayores”, Enrique González Martínez y Luis Urbina, y bajo la ferviente animación de Pedro Henríquez Ureña, se reunían en grupos de estudio que se concentraban lo mismo en los postulados de Platón, Nietzsche, Schopenhauer, Kant, Boutroux, Eucken, Bergson, Poincaré, William James, Wundt, Nietzsche, Schiller, Lessing, Winkelmann, Taine, Ruskin, Wilde, Menéndez Pelayo, Croce y Hegel que en “El poderoso misticismo oriental, [que] nos abría senderos más altos que la ruin especulación científica” (Vasconcelos, 1935: 312).<sup>26</sup>

En la casa de Alfonso Reyes, circundados de libros y estampas célebres, disparamos sobre todos los temas del mundo. [...] buscando bases distintas de las comtianas, emprendimos la lectura comentada de Kant. [...] como descanso de la tarea formal leíamos colectivamente *El banquete* o *Fedro*. Llevé yo por primera vez a estas sesiones un doble volumen diálogos de Yajnavalki, y sermones de buda en la edición inglesa de Max Müller [...] el espíritu se ensanchaba en aquella tradición ajena a la nuestra y más vasta que todo el contenido griego. El *Discurso del método* cartesiano, las obras de Zeller sobre filosofía griega, Windelband, Weber, Fouillée, en la moderna, con mucho Schopenhauer y Nietzsche por mi parte y bastante Hegel por la de Caso [...] (Vasconcelos, 1935: 311-312).

La influencia de los nuevos sistemas de pensamiento permitió a los miembros del Ateneo de la Juventud modelar un ideario de libertad en cuanto a la investigación de la verdad y la expresión de las ideas. En su rigor intelectual, en su afán estético y su preocupación por lo nacional, mostraban un sello distintivo al que Pedro Henríquez Ureña reconocía como la atención al desarrollo de los temas filosóficos.<sup>27</sup> A decir del propio José Vasconcelos, presidente del grupo, su surgimiento, con las conferencias de temas filosóficos en “El Generalito” de la

---

<sup>26</sup> La orientación espiritual y filosófica de los ateneístas se debió en gran parte al dominicano. Su magisterio influyó a José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Ricardo Gómez Róbelo, Jesús T. Acevedo y Julio Torri. En el *Ulises criollo*, Vasconcelos rememora que su grupo “tomó forma de Ateneo con la llegada de Henríquez Ureña, espíritu formalista y académico” (Vasconcelos, 2000: 135). Además apunta que “los literatos Pedro Henríquez, Alfonso Reyes y Alfonso Cravioto, imprimieron al movimiento una dirección cultista, mal comprendida al principio, pero útil en un medio acostumbrado a otorgar palmas de genio al azar de la improvisación, y fama perdurable, sin más prueba que alguna poesía bonita, un buen artículo, una ingeniosa ocurrencia (Vasconcelos, 2000: 135).

<sup>27</sup> Según Carlos Rojas Osorio, Henríquez Ureña, desde sus años de estudio en México, se nutrió de las filosofías de vida de Nietzsche, Bergson y William James. En las Antillas Mayores, el puertorriqueño Nemesio Canales y el cubano Humberto Piñera Llera se ocupan también de estos tres filósofos, permitiendo la ruptura con el positivismo y la entrada de las nuevas corrientes de pensamiento de sus respectivos países (Rojas, 2000: 481).

Preparatoria, era el síntoma de una generación nueva con una forma distinta de pensamiento, puesto que se alejaba del saber escolástico del catolicismo, de la ideología reformista y del positivismo dominante para fundar “una manera de misticismo fundado en la belleza, una tendencia a buscar claridades inefables y significaciones eternas. No es fe platónica en la inmortalidad de las ideas, sino algo muy distinto, noción de la afinidad y el ritmo de una eterna y divina sustancia” (Vasconcelos, 2000:15). Esta definición de su ideario revela la profunda huella que les legaron, en especial, las corrientes del espiritualismo filosófico francés, pues conformaron un pensamiento no sólo ético, sino estético, que recuperaba las nociones del misticismo como fundamento de la creación humana.

### **III. José Vasconcelos y Antonio Caso: la expresión del misticismo bergsoniano en la filosofía mexicana**

Según Silva, si bien los fundadores de la filosofía latinoamericana abrevan de una gran variedad de corrientes, la gestación del ideario antipositivista encuentra sus raíces en la filosofía francesa de corte espiritualista, antiintelectualista y religiosa. Olivier Compagnon (2008) consigna que Alejandro Deústua, en Perú, es el pionero de la introducción del bergsonismo al comentar el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* y *Materia y memoria*. Hacia 1952, el filósofo argentino Francisco Romero hacía un balance de la filosofía en Iberoamérica y concluía que Bergson había sido el pensador contemporáneo más estudiado en aquellos años (Compagnon, 2008:139). La conciencia del espiritualismo bergsoniano asoma en José Enrique Rodó en Uruguay; Francisco García Calderón en Perú; Enrique Molina en Chile; Coriolano Alberini y Alejandro Korn en Argentina, Raimundo Farias Brito y Alceu Amoroso Lima en Brasil (Compagnon, 2008:140) y, en México, con los intelectuales del Ateneo de la Juventud. Henríquez Ureña denominó a la filosofía de Bergson como “el credo ateneísta” y José Vasconcelos afirmaba en entrevista con Carballo que “Antonio Caso y yo leímos y aprendimos de Boutroux, Bergson y Poincaré” (Vasconcelos, 1986: 34-35). Maliandi opina que Caso desarrolla su pensamiento con un sesgo eminentemente sociopolítico, “Pero a la vez desarrolla profundas reflexiones metafísicas, en un espiritualismo de

inspiración cristiana” (Maliandi, 2011: 531), cuyas principales influencias son Boutroux y Bergson, mientras que sobre Vasconcelos afirma que su optimismo en el futuro de Latinoamérica está desarrollado sobre la base de Plotino, Pitágoras y también el espiritualista francés. Caso y Vasconcelos, al desplegar una actividad que se proponía superar el positivismo mexicano, conformaron una reflexión original que inspiró la actividad filosófica nacional con obras fundamentales como *La raza cósmica* (1925) y *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (1916-1919), en las cuales puede leerse la huella del misticismo espiritualista. En *Problemas Filosóficos*, el primero, declara el fracaso del positivismo y celebra el advenimiento de un pensamiento fundado en la vida espiritual (Caso, 1915: 251); mientras que el segundo, en su conferencia *Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas*, toma la noción del impulso vital bergsoniano para definir un fundamento de la vida que “sólo se produce violando todas las leyes de lo material: es el único milagro del cosmos” (Vasconcelos, 2000: 104). La adhesión de ambos pensadores a la postura bergsoniana sobre la aprehensión intuitiva del cocimiento cobra lógica si consideramos que la profusa influencia del espiritualismo en el ambiente intelectual de los albores del siglo XX se explica como reacción a una época general que, constreñida por el pensamiento positivista, buscaba nuevas posibilidades de comprender lo humano. El bergsonismo de este y de aquel lado del Atlántico fue la resolución mística a un ser limitado por los estigmas de la racionalidad radical:

[...] Bergson fue la mirada francesa contestataria a toda una época teñida por el auge del positivismo extendido a la totalidad de los rincones del saber. El positivismo no era una doctrina más, era un espíritu epocal que, en lógico acatamiento a sus presupuestos, creó un ambiente hostil a la propia filosofía que lo engendrara, ni qué decir de la metafísica en decadencia ni de la filosofía de la existencia ya en gestación intrahistórica desde las improntas paradigmáticas de un Pascal o un Kierkegaard. Todo se reducía a medida, a cuantificación, a método experimental, al hierático mandato de «orden y progreso, previsión y provisión» de la filosofía comteana, quedando las ciencias del hombre (especialmente la psicología y la sociología) reconducidas a un solo fin: la elaboración de las leyes psicofísicas positivas de los fenómenos periféricos de la conciencia, *id est*, de aquellos susceptibles de cuantificación y verificación empírica (Riego, 2008: 294).

Como sucedía en México, el clima intelectual en el que el espiritualismo bergsoniano había surgido, estaba dominado por un saber “en el que el criticismo de Kant y el dogmatismo de sus sucesores se admitía generalmente, si no como conclusión, al menos como punto de partida de la especulación filosófica” (Bergson, 2004: 3). Sin embargo, el ataque a las teorías kantianas iba dirigido únicamente a su radicalización, ya que Bergson reconocía que en la *Crítica de la razón pura*, —libro recurrente en las reuniones ateneístas— el fenomenólogo establecía el justo lugar de la ciencia, pues “de ninguna manera en una cosa Kant tomó por una realidad este sueño de algunos filósofos modernos, aún más creyó que todo conocimiento científico sólo era un fragmento separado, o mejor, un escalón de la matemática universal” (Bergson, 1960: 43). Tanto en Europa como en América, el positivismo había radicalizado la dicotomía epistemológica de Kant, quien separando al nómeno del fenómeno, caracterizó a éste último como lo único cognoscible. De este lado del mundo, Vasconcelos sostenía que “El ideal reclama fundamento del nómeno, palabra que recibe en sí todos los sentidos, todas las significaciones, pide voz y expresión” (Vasconcelos, 2000:105). Identificado con una metafísica de la libertad, el bergsonismo y su planteamiento de la intuición como medio de conocimiento, respondería a las inquietudes epistemológicas de los Ateneístas que tenían por cometido recobrar lo humano de las estructuras rígidas que el mecanicismo científico había erigido como marcos de comprensión de la vida y del ser. La filosofía bergsoniana respondía con el “fundamento del nómeno” al acendrado materialismo de la época, confiriendo a la teoría científica una legitimidad metafísica que impulsó no sólo la renovación del propio espiritualismo, sino la formulación de principios epistemológicos que a la postre darían paso a las corrientes existencialista y personalista.<sup>28</sup> El autor de *Materia y Memoria*

apostó fuertemente a restaurar la vía del espíritu abandonada reconciliando lo que nunca debió quebrarse, esto es, la alianza eterna

---

<sup>28</sup> Inés Riego propone que “La conciencia es la libertad misma —como décadas después proclamará Sartre— que no puede atravesar la materia sin detenerse, en ella y el fruto de esta adaptación no es otra cosa que lo que llamamos inteligencia o intelecto. Y éste, creemos, fue el supremo esfuerzo hermenéutico de la filosofía bergsoniana: mostrar que allí donde el intelecto lee necesidad, la intuición leerá libertad” (Riego, 2008: 309).

inscrita en el viejo *logos*, entre la vida y el espíritu, el sentimiento y la *razón*, el alma y la idea, lo perecedero y lo eterno, alianza que los tironeos de la modernidad —racionalismo contra empirismo, idealismo contra materialismo, intelectualismo contra emotivismo o voluntarismo- se encargaran de debilitar y romper progresivamente hasta plantearse como dicotomía insalvable de lo real, incluida la triste y célebre imagen reductivista de hombre que a partir de ella se gestara (Riego: 296-297).

Para Caso, la renovación epistemológica de Bergson fue una “nueva visión de la realidad, nueva intuición, de la vida, nueva evolución, evolución creadora, es, en suma, la concepción del mundo a través de una concepción nueva del hombre: el primer dato del humanismo contemporáneo” (Caso, 2010: XIX). El ateneísta, siguiendo a Bergson, critica el radicalismo en que han derivado las propuestas seguidoras de la crítica kantiana. Reconocía que, en México, el positivismo había impulsado la sustitución de la enseñanza religiosa por el conocimiento proveniente de las ciencias, promoviendo la atención sobre la aprehensión de la realidad mediante el rigor metodológico. Sin embargo, reprochaba el carácter dogmático de los positivistas que radicalizaban las nociones kantianas, aceptando las evidencias científicas como una verdad inamovible, sin tomar en cuenta cualquier otro tipo de experiencia que no fuese la sensible:

La idea de una ciencia y de una experiencia plenamente relativas al entendimiento humano está pues implícitamente contenida en la concepción de una ciencia una e íntegra que se compondría de leyes: Kant no ha hecho otra cosa que separarla. Pero esta concepción resulta de una confusión arbitraria entre la generalidad de las leyes y la de los géneros (Bergson, 1963: 701).

Caso, como Bergson, consideraba que el intelectualismo con sus procedimientos deductivos, dialécticos y científicos no era capaz de aprehender la realidad metafísica, pues a ésta sólo se accede por el espíritu humano. Un verdadero positivismo —afirmaba el filósofo mexicano- sería, entonces, uno que tomara en cuenta todo tipo de experiencia, a fin de complementar los resultados parciales y relativos dados por lo científico, porque éste sólo puede proveer un conocimiento fragmentario y superficial de la realidad:

[...] la ciencia no es puramente hipotética; se fundamenta en la intuición sensible y la intuición espiritual de las leyes supremas de todo conocer, como son el principio de identidad y el principio de contradicción. No es

que hagamos supuestos ni hipótesis, sino que vemos intelectivamente la verdad. Sin el principio de identidad, no es posible edificar la construcción científica; pero el principio de identidad no es suposición ni hipótesis; es una verdad que se impone a la mente, con la energía con que se impone, en la intuición sensible, la diferenciación del rojo y el verde (Caso, 2010: 23).

También Vasconcelos expresa el mismo sentir sobre la insuficiencia de lo científico racional para dar una comprensión veraz de lo real, pues se opone a la filosofía positiva al establecer que los tres estados propuestos por Comte son únicamente métodos que permiten comprender diversos campos de realidad, del mismo modo que lo son la metafísica o la religión. Por eso, su filosofía despliega, a semejanza del pensamiento bergsoniano, una ponderación del conocimiento en la que la comprensión de lo real es una totalidad que considera esencial la síntesis de los distintos elementos. Postula que la aprehensión del conocimiento combina elementos heterogéneos, ya que además de la facultad empírica o racional integra lo emocional y lo intuitivo:

La historia científica se confunde y deja sin respuesta todas estas cavilaciones. La historia empírica, enferma de miopía, se pierde en el detalle, pero no acierta a determinar un solo antecedente de los tiempos históricos. Huye de las conclusiones generales, de las hipótesis trascendentales, pero cae en la puerilidad de la descripción de los utensilios y de los índices cefálicos y tantos otros pormenores, meramente externos, que carecen de importancia si se les desliga de una teoría vasta y comprensiva. Sólo un salto del espíritu, nutrido de datos, podrá darnos una visión que nos levante por encima de la microideología del especialista. Sondeamos entonces en el conjunto de los sucesos para descubrir en ellos una dirección, un ritmo y un propósito. Y justamente allí donde nada descubre el analista, el sintetizador y el creador se iluminan (Vasconcelos, 1983: 13).

Tanto Vasconcelos como Caso concuerdan con Bergson en que, a diferencia de la ciencia que cifra su labor en dominar la naturaleza, el filósofo debería avocarse a introducirnos al conocimiento del Espíritu mediante la simpatía con el impulso de vida; habría que reconocer que “la metafísica no es más que ese espíritu humano haciendo esfuerzos para liberar condiciones de la acción útil y recobrarle como pura energía creadora” (Bergson, 2007: 31). De modo que a la ciencia corresponde el ejercicio del raciocinio, mientras que a la filosofía le compete el

quehacer de la conciencia intuitiva: “si interrogamos con la pregunta fundamental de toda ciencia: ¿qué es esto?, no nos referimos a la existencia de la cosa, sino que nos elevamos, desde luego, a la intuición de la esencia” (Caso, 2010: 25). La filosofía así concebida se opone al pensamiento cientificista porque mientras este último pretende dominar la realidad constriñéndola a símbolos o representaciones que la fragmentan y minimizan, la primera la intuye, es decir, “simpatiza” con ella para aprehenderla en toda su complejidad y vastedad. Los estudiosos de Bergson reconocen, en la propuesta del proceder intuitivo como el método legítimo de la aprehensión filosófica, una actividad revolucionaria dentro del campo filosófico de la modernidad. Inés Riego afirma que la premisa de la intuición, por sí sola, obligaba al replanteamiento del quehacer filosófico en su intencionalidad y función en la vida humana porque “Para Bergson la filosofía se ha ocupado siempre de lo eterno y de lo inmóvil quedando sus análisis al margen del espacio y de la vida que fluye en pura duración, realidad que descubre la intuición y para la cual la filosofía no tiene aún categorías dinámicas y flexibles que respeten su idiosincrasia” (Riego, 2008: 305). Durante su época, los ateneístas también se daban cuenta del aporte bergsoniano; lo consideran “una reivindicación del espíritu, de la vida espiritual autónoma e irreductible, de lo propio y genuinamente humano. No es idealismo, como suele decirse, sino humanismo. Toda filosofía es en cierto modo humanismo” (Caso en Ramos, 2010: XIX). Como Caso lo apunta, la influencia de la intuición bergsoniana fue determinante en la construcción de su propio pensamiento. Concluye, a semejanza del francés, que la metafísica supera al círculo intelectual pues se realiza en la síntesis del sentimiento y de la voluntad, es decir, en la totalidad del yo:

Para llegar a la verdad metafísica, hay que combinar los métodos y los resultados científicos, con las verdades de intuición. Esta combinación es el método privativo de la filosofía, según Bergson. Nunca expuso el célebre filósofo, con mayor claridad, la índole de su concepción del método, como el prefacio al libro de Émile Lubac, rotulado *Esquema de un sistema de psicología racional*. He aquí las palabras de Bergson: “Por intuición no ha de entenderse una contemplación pasiva del espíritu por sí mismo, un sueño de donde saldría tomando sus propias visiones como cosas vistas en realidad. La intuición de que se habla, aun cuando fuere metafísica por su tendencia, puede ser tan precisa como los conocimientos científicos

más precisos; tan incontestables como los más incontestables. Consiste en volver a tener contacto con una realidad concreta, sobre la cual los análisis científicos han proporcionado notas abstractas. Analizar una representación es referirla a elementos ya conocidos. En muchos casos, podrá el análisis agotar todo el contenido del objeto analizado; pero es que entonces el objeto no posee carácter peculiar. Si el objeto tiene un fondo propio, en vano se trataría de desprender, analíticamente, por una operación que no es ni puede ser sino una enumeración de semejanzas, el elemento esencial. Se reclama una operación de otro género; es menester una intuición” (Caso, 2010: 23-24).

Para la intelectualidad moderna, Bergson invistió a la metafísica de un nuevo orden epistemológico “que se propone abarcar, tan cerca como sea posible, el original mismo, profundizar su vida y, por una especie de *auscultación espiritual*, sentir palpar su alma, y este empirismo verdadero es la verdadera metafísica” (Bergson, 1960: 23). Al hacerlo, no sólo definió a la aprehensión intelectual como un conocimiento abstracto y vano de lo real, sino que confirió, al quehacer del filósofo, la misión de revelar una realidad espiritual que se consigue a través de la dimensión intuitiva de la conciencia. De ahí que para Caso existen “dos principios fundamentales de la filosofía: el yo que piensa y las apariencias o pensamientos del yo. Pero, si se piensa, como si se quiere, algo se quiere; como si se siente, algo es lo sentido. Es decir, no hay pensamiento sin objeto. Describir los objetos de la intuición: esto será la obra preliminar del filósofo” (Caso, 2010: 28). Sin embargo como no es posible que “el filósofo se contente con lo plausible y que la probabilidad le resulte ya suficiente” (Bergson, 1963: 1147), su espíritu debe correr riesgos. Su tarea es tanto una consecuencia de una actividad trascendente como una invitación a la misma, ya que “la filosofía debería ser un esfuerzo por traspasar la condición humana” (Bergson, 1960: 40). Para el espiritualista francés “*Filosofar consiste en invertir la dirección habitual del trabajo del pensamiento*” (Bergson, 1960: 37), lo cual es “colocarse, por un esfuerzo de intuición, en el interior de esa realidad concreta” (Bergson, 1960: 45). Mediante esta actividad de la conciencia, el filósofo encuentra que “la idea así arrastrada en el movimiento de su espíritu se anima de una vida nueva como la palabra que recibe su sentido de la frase y no es ya más lo que era fuera del torbellino” (Bergson, 1963: 1145). Así caracterizada, la intuición, el método que asigna Bergson a la investigación

filosófica, se convierte en un procedimiento que se expresa a la manera de una vivencia mística.

Riego afirma que la filosofía bergsoniana “buscando dar vida a una metafísica en vías de muerte y haciendo metafísica de una vida que se deshumanizaba y estancaba en formato positivista” (Riego, 2008: 298), acuñó la categoría de la *intuición* con la cual conformaría un pensamiento que busca “dar razones, desde el interior de un discurso filosófico inobjetable, a las comprometedoras cuestiones de la mística” (Riego, 2008: 318).<sup>29</sup> La genealogía del misticismo que conduce a la noción de *religión dinámica y sociedad abierta* del pensamiento bergsoniano procede de la intención del espiritualista francés por conferir a la filosofía moderna la vocación de revelar a la humanidad la realidad del espíritu:

Los místicos han abierto un surco seguro por donde los hombres pueden caminar mientras que el filósofo, abandonado a sí mismo y a la intemperie de un mundo sin Dios, no ve más que «sendas perdidas», cuando optimista y confiado, o simplemente ninguna -«no way»-, cuando pesimista y escéptico. No ve que el universo altero no es más que el aspecto tangible y creciente del amor de Dios y de su necesidad de amar, siendo su meta final [según Bergson] «crear creadores, para tomar seres dignos de su amor» (Riego, 2008: 328).

Igualmente, Ramón Xirau, en su *Introducción a la historia de la filosofía*, opina que la singularidad y grandeza del pensamiento bergsoniano radica en haber propuesto la experiencia de los místicos como el ejemplo de vida de una humanidad que, progresando en el campo de la industria, necesitaba desarrollar, a la par, un alma acorde a la magnitud de lo material. El ideal de una humanidad mística dirige las reflexiones del filósofo, pues “Lo que en *La evolución creadora* se quedaba en un puro impulso de vida se convierte en, *Las dos fuentes de la moral y la religión*, en un impulso de amor. Lo que antes era la intuición del yo que dura y del mundo en duración, es ahora la contemplación de los místicos, en quienes Bergson ve la más alta realización de la vida espiritual” (Xirau, 2000: 425).

---

<sup>29</sup> Riego explica que la disertación bergsoniana procede de un amplio estudio sobre la experiencia mística que incluyen las fuentes “desde las antiguas religiones griega, hindú y bíblicas, pasando por las de la mística española, hasta las investigaciones de sus contemporáneos como William James, Émile Durkheim, Lucien Lévy Bruhl, Henri Delacroix y Evelyn Underhill” (Riego, 2008: 326).

La simpatía con el objeto de la filosofía, en este caso el flujo vital, es para el filósofo como para el místico la vía de la verdad y lo será, a través de la comprensión metafísica, para toda la humanidad:

Para cambiar al hombre, para despertarle y elevarle al amor de toda la humanidad es necesario una fuerza externa superior a la suya. Bergson halla la cuna de la religión dinámica en el corazón del místico, que se siente invadido por Uno inconmensurablemente más poderoso que él mismo, como el hierro es invadido por el fuego que él hace brillar. Aunque mantiene su identidad personal está unido con el esfuerzo creador y participa en él, el cual, dice Bergson, es de Dios, si no es Dios mismo. De ese modo el místico trasciende los límites impuestos por la materia a la especie humana, y continúa y extiende la acción divina. Su experiencia es la más alta y la más positiva al alcance del hombre (Oesterreicher, 1997: XXIX).

Cuando Rosa García Gutiérrez califica de “misticismo nacionalista” (García, 1998: 281) al ideario con que Vasconcelos tutoraba a la joven intelectualidad universitaria, rescata que los ateneístas hicieron suya la misión trascendente de la metafísica bergsonista: “la única tarea del filósofo debe ser provocar un cierto trabajo, que los hábitos de espíritu útiles a la vida tienden a obstaculizar en la mayor parte de los hombres” (Bergson, 1960: 15). La dimensión intuitiva bergsoniana provee a los ateneístas del fundamento epistemológico para definir un ideal de la sociedad humana en la que la realidad mística ocupa un lugar preponderante. Para el francés, el conocimiento del espíritu por el espíritu es el medio para ejercer una *moral dinámica* que elimina el interés y el egoísmo para fundar un estado beatífico a través de un amor que “no es ya simplemente el amor de un hombre por Dios, es el amor de Dios por todos los hombres” (Bergson, 1997: 131). Cuando la “unión es total y, por consiguiente, definitiva” (Bergson, 1997: 132), la conciencia no se determina por la voluntad de sí misma, “Ahora es Dios quien obra por ella, en ella,” (Bergson, 1997: 132), lo que le permite amar desinteresadamente “con un amor divino a toda la humanidad” (Bergson, 1997: 131). Sin embargo, tanto para los ateneístas como para Bergson, tal propósito trascendente de la humanidad había sido, desgraciadamente, tergiversado por una idea del ser que, según la ciencia positiva, no podía acceder a la esencia de las cosas. Los ateneístas culpaban a la impronta científica del positivismo de la

decadencia moral de su época, puesto que reconocieron el riesgo de fundar una sociedad únicamente sobre los principios de la racionalidad. Para renovar los fundamentos ideológicos heredados de la ciencia positiva, Caso, siguiendo a Bergson, postuló que “Sobre el orden biológico está el orden humano; está el desinterés artístico, la caridad, el heroísmo, irreductible a la vida; contrarios a ella. Así como el orden físico es incapaz de engendrar de sí el biológico, así éste es incapaz, a su vez, de engendrar el moral. El egoísmo no puede hacer nacer de sí el altruismo. El bien es un principio nuevo, un orden nuevo” (Caso, 2010: 89). El ateneísta encontrará este principio de la renovación moral en la ponderación bergsoniana sobre una sociedad y una moral “abierta”, ya no constreñida por los principios egocéntricos del racionalismo, sino por la caridad, el amor y la conciencia mística de la existencia. Para Bergson, el amor místico es la base de una *moral dinámica* que se opone al fundamento estático de la *sociedad cerrada*. En ésta la vida social está controlada por la obligación moral, un conjunto de hábitos que si bien han devenido de necesidades naturales, apenas se revelan en su esencia. La obligación moral es una acción coercitiva, útil para mantener a salvo la especie y hacerla evolucionar:

La sociedad inteligente está cerrada sobre sí misma, su actividad es recursiva y sólo tiene en cuenta un ideal de la fraternidad utilitario, en tanto, sirve para sostener sus propias instituciones, es decir, para hacerla sobrevivir tal y como lo necesitan sus propiedades en las fórmulas de la familia y la patria: ¿Cómo no ver que la cohesión social es debida en gran parte a las necesidades que tiene una sociedad de defenderse contra otras, y a la de que se ame en primer lugar a los hombres con quienes se vive, contra todos los demás hombres? Tal es el instinto primitivo, que perdura, aunque felizmente disimulado bajo las aportaciones de la civilización [...] (Bergson, 1946: 86).

Caso comprendió con Bergson que la era del cientificismo radical asfixió y truncó el propósito para el cual es llamada la humanidad, puesto que “Los animales superiores se gastan en ser animales; pero el excedente humano, hace del hombre un instrumento posible de la cultura, el heroísmo y la santidad (Caso, 2010: 49-50). En *La existencia como caridad*, Caso explica la “apertura” implícita en las acciones sociales que emprende el ser caritativo; “En el universo como caridad, cada ser moral es un punto de acción centrífuga”, es decir, que en la

sociedad de la “apertura” caritativa, el bien proviene de una conciencia que no se vuelve a sí misma egoístamente, sino que se da en profusión hacia el exterior de sí, buscando su satisfacción en el sacrificio por el otro (Caso, 2010: 62). La caridad, a semejanza del amor místico bergsoniano, “es un hecho como la lucha. No se muestra, se practica, se hace, como la vida” (Caso, 2010: 65). Proviene, también, de la experiencia intuitiva, pues “No tendréis nunca la intuición del orden que se opone a la vida biológica, no entenderéis la existencia en su profunda riqueza, la mutilareis sin remedio si no sois caritativos [...] No hay [...] ni moral ni religión para egoístas” (Caso, 2010: 65). Para Bergson, como para Caso, “la caridad subsistiría en aquél que la posee, incluso cuando no hubiera en la tierra ningún otro ser viviente” (Bergson, 1997: 34-35). Igualmente, en consonancia con la propuesta bergsoniana de *Las dos fuentes de la moral y la religión*, Vasconcelos consideró que Hispanoamérica sería el lugar en el que nacería una raza humana cuya unidad no proviniera de la violencia sino de la simpatía; su interés no sería la dominación sino la fraternidad fundada en la emoción. En un planteamiento que recuerda al carácter místico de la “sociedad abierta” de Bergson, propone que esta raza cósmica relevará a la actual, que siendo guiada por la razón y dominada por los convencionalismos y la ley, se condenará a perecer. Entonces, la humanidad se realizará en el “estado espiritual o estético, en el que la unión entre los hombres se realizará por el amor, el gusto estético y la belleza” (Silva, 2011: 276):

En el tercer periodo, cuyo advenimiento se anuncia ya en mil formas, la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón, que explica, pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence. Las normas las dará la facultad suprema, la fantasía; es decir, se vivirá sin norma, en un estado en que todo cuanto nace del sentimiento es un acierto. En vez de reglas, inspiración constante. Y no se buscará el mérito de una acción en su resultado inmediato y palpable, como ocurre en el primer periodo; ni tampoco se atenderá a que se adapte a determinadas reglas de razón pura; el mismo imperativo ético será sobrepujado, y más allá del bien y del mal, en el mundo del *pathos* estético, sólo importará que el acto, por ser bello, produzca dicha (Vasconcelos, 1983: 37).

Vasconcelos afirma que, en la “existencia estética” ocurre la autorrevelación de la libertad del espíritu. Mediante ésta se distingue la vida moral auténtica; basada en el ejercicio voluntario y espontáneo del bien, no es ya más un moralismo fundado

en la coacción y la conveniencia. Una vez que el ser humano ha encontrado en el juego de la experiencia estética la posibilidad de actuar libremente, puede concebirse como ser libre capaz de darse en el otro. De manera semejante, para Bergson, “la moral abierta” supone que la inteligencia sea vivificada mediante la intuición porque “al lado de la emoción que es efecto de la representación y que se superpone a ella, hay otra que precede a la representación, que la contiene virtualmente y que hasta cierto punto es la causa de ella” (Bergson, 1946: 102). En el ser autómatas, explica el filósofo, el hábito prima sobre la creatividad, la imaginación o la invención y da por resultado, en su realización extrema, no sólo una sociedad funcional, adaptada al “todo de la obligación” para rendir el máximo aprovechamiento de la vida social, sino un yo social sin reflexión, abandonado al quehacer, a la obediencia al deber, es decir, olvidado de su fin trascendente. Éste, en cambio, corresponde al espíritu en la voluntad de crear, que “Se ha transportado de golpe a algo que parece a la vez uno y único” (Bergson, 1946: 101). A través de la conciencia, que se torna creadora porque vive en la simpatía con el impulso de vida que es esencialmente creador, el ser humano descubre su personalidad original, integrándose en una realidad de la alegría, pues el espíritu obtiene una realidad que no se inmoviliza en obligaciones porque no busca lo útil y lo provechoso sino la pura coincidencia con lo “uno y único”. Si a la sociedad del automatismo o el egoísmo se llega por medio de una moral de la presión, la sociedad mística o del amor divino se consigue a través de una moral de la aspiración:

Inmanente a la primera es la representación de una sociedad que no tiene más objeto que su conservación: el movimiento circular a que arrastra a los individuos, movimiento que se produce dentro de unos límites y sin desplazamiento, imita desde lejos, en virtud del hábito la inmovilidad del instinto. El sentimiento que caracterizaría la conciencia de este conjunto de obligaciones puras, suponiéndolas cumplidas, sería un estado de bienestar individual y social comparable al que acompaña al funcionamiento normal de la vida. Se parecería más al placer que a la alegría. En la moral de la aspiración, al contrario, está contenido implícitamente el sentimiento de un progreso. La emoción de que hablábamos es el entusiasmo de una marcha adelante-entusiasmo que hace que algunos acepten esta moral y que se propague a través de ellos por el mundo. “Progreso” y “marcha adelante”, por lo demás, se

confunden aquí con el entusiasmo mismo. Para darse cuenta de ello, no es necesario representarse un fin que se persiga o una perfección a la que nos aproximemos. Basta que en la alegría del entusiasmo haya algo más que el placer del bienestar, ni implicando el placer esa alegría, pero envolviendo la alegría e incluso reabsorbiendo en ella tal placer (Bergson, 1946: 106-107).

La moral de la aspiración corresponde al estado beatífico de lo místico, pues es condición de la comunión del individuo con el aliento creador: “No más separación radical entre el que ama y lo amado: Dios está presente y la alegría no tiene límites” (Bergson, 1997: 131). En el pensamiento bergsoniano, la aprehensión de la duración interior mediante la dimensión intuitiva de la conciencia, está caracterizada como una experiencia mística por cuanto se expresa a través de la “coincidencia parcial con el esfuerzo creador que manifiesta la vida” (Bergson, 1946: 285). En el ideal espiritualista, ésta es la condición de la verdadera concordia y paz social. Así, Bergson, a través de un sólido entramado de nociones filosóficas que parten del principio trascendente de un flujo de vida que todo lo crea, define las implicaciones de la sanidad espiritual en la sociedad moderna. La filosofía bergsoniana con su ponderación de una conciencia o espíritu del ser humano, que se expresa en una gradación infinita de estados psicológicos, rompe con el constreñimiento determinista de la noción de ser humano; introduce en el pensamiento de la modernidad del siglo XX nuevos fundamentos epistémicos que permiten concebir que la dimensión de lo real no es unívoca y estática. Asimismo provee, frente al radicalismo racional, la consideración de las actividades del espíritu fundadas en las experiencias de la imaginación, el juego, el arte o el sueño. Éstas, entre los artistas de México como en otros del resto del mundo, se tornarán en uno de los fundamentos de la actividad artística con ansias de renovación temática y estilística. Sobre todo, el espiritualista francés inspira a la intelectualidad moderna, a llevar a cabo lo que él mismo había planteado como actividad genuina de la filosofía: cumplir el propósito trascendente de lo humano al revelar el conocimiento, la realización amorosa, de la dimensión viviente de lo genuino real.

#### **IV. El misticismo esteticista del Ateneo: la intuición bergsoniana en una ontología estética de la libertad creadora**

Para Zea, la vuelta a la propia realidad que emprendieron los metafísicos de los pueblos latinoamericanos de principios del siglo XX, impulsará un nacionalismo que se expandirá a la cultura misma. La noción de lo moderno, explica José Ramón Alcántara, era también un discurso cultural que inauguraba una nueva época en el arte mexicano. Hacia la primera mitad del siglo XX, una de las tendencias que la intelectualidad y la comunidad artística mexicana intentaba sustentar era la de la consistencia y valor del desarrollo de la nación ante los conflictos inherentes a los cambios propuestos por el pensamiento moderno, pues éste “era el paradigma con que se entraba en una nueva era. Una era en la que México pasaría a ser una nación cuya identidad sería definida ya no por una historia fabricada por las oligarquías decimonónicas, sino por la misma modernidad en la que irrumpe en el siglo XX” (Alcántara, 2004: 7). Distinto a su predecesor romántico, el movimiento nacionalista de la modernidad mexicana se mostrará como antiimperialismo porque “buscará en sus pueblos lo que la nueva filosofía buscará en los individuos. Un modo de ser propio, un modo de ser que no tiene por qué ser semejante al de otros pueblos. [...] en la medida en que se afiance, se fortalezca, escapará a la enajenación, a los nuevos coloniajes, a la situación de subdesarrollo, a la infrahumanidad como expresión de subordinación” (Zea, 2010: 22). En este sentido, el filósofo apunta que el *Ariel* de José Enrique Rodó, influenciado considerablemente por el bergsonismo, puede leerse como una alerta sobre el camino erróneo que había emprendido el ser latinoamericano al pretender ser un tipo de humanidad que no es ni puede ser:

El siglo XX se inicia y se continúa como una vuelta a las cosas mismas, como una vuelta a la realidad. Los filósofos encuentran, una vez más, la filosofía que permita descubrir esa realidad que el positivismo eludía. Bergson, Boutroux, Nietzsche y el propio Rodó inspiran la nueva filosofía en su búsqueda de una realidad más honda, de lo que hace al hombre un Hombre. ¿Qué hace del hombre un Hombre? y, por ende, ¿del latinoamericano un hombre sin más?, la libertad, pero no la libertad del viejo liberalismo, ni la del positivismo, sino la libertad creadora. Un modo de ser que todos los hombres poseen por el hecho de ser hombres. Descubrirlo, hacerlo patente, es lo que se propondrán Antonio Caso, José

Vasconcelos, Alejandro Korn, Carlos Vaz Ferreira, Alejandro O. Deustúa, Enrique Molina y otros (Zea, 2010: 21-22).

Las nociones bergsonianas les permitieron a los ateneístas ponderar a la actividad artística como fundamento místico del ser. “Toda ontología filosófica principia en la estética” (Caso, 2010: 53), afirmaba Caso, por lo que la conformación del pensamiento mexicano de la modernidad supuso una reflexión sobre las expresiones del ser en la cultura propia. Para encontrar la plena conformación del Ser mexicano, el Ateneo de la Juventud determinó revalorar la cultura latino e iberoamericana en oposición a la actitud xenofóbica de varios de sus predecesores, pues desacreditando “las tendencias de todo arte *pompier*, nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias” (Henríquez en Hernández, 2000: 11).<sup>30</sup> Asimismo, la Estética se convirtió en un campo privilegiado en su lucha ideológica, pues la reflexión sobre el arte, les permitió definir la singularidad latinoamericana para afirmar que “No somos una América inconclusa, una América segunda de nuestra vecina del norte” (Vasconcelos, 2000: 115). Si la estética se conforma como la “autorreflexión sobre el fenómeno cultural por antonomasia: el arte” (Teodoro, 2011: 543), la preocupación sistemática de lo estético que llevaron a cabo estos intelectuales pudo ser viable en una época en que se cobraba conciencia del colonialismo cultural y del contraste de éste con los valores de lo autóctono. La crítica que ejercieron contra el racionalismo va de la mano con la preocupación geopolítica y cultural de la modernidad “en tanto proceso histórico de colonización, de dominación y destrucción de la diversidad cultural y espiritual del planeta” (Teodoro, 2011: 542). Para explicar la enorme simpatía que mostraron hacia este campo filosófico algunos pensadores latinoamericanos como Caso y Vasconcelos,

---

<sup>30</sup> En torno a los asuntos de la explicación y valorización de la tradición cultural mexicana, Martínez reconoce como significativas las conferencias organizadas, a principios de siglo por don Francisco Gamoneda en la Librería General: *Don Juan Ruiz de Alarcón*, por Pedro Henríquez Ureña, *La literatura mexicana* por Luis G. Urbina, *Música popular mexicana* por Manuel M. Ponce, *La novela mexicana* por Federico Gamboa, *La arquitectura colonial mexicana* por Jesús T. Acevedo. Además de ensayos como *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* de Alfonso Reyes y las conferencias organizadas por el Ateneo de la Juventud, en 1910, con los temas *Los Poemas Rústicos de Manuel José Othón* escrita también por Reyes, *El Pensador Mexicano y su tiempo* de Carlos González Peña, *Sor Juana Inés de la Cruz* de José Escofet y *Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas* de José Vasconcelos (Martínez, 2001: 18).

Mario Teodoro Ramírez recupera la afirmación que Eugenio Trías hace con respecto a la modernidad filosófica:

[...] todo el campo de la estética representa para la modernidad el espacio en el que se presenta un "retorno de lo reprimido", de lo olvidado o denegado por la racionalidad occidental moderna, es decir, aquello que la razón tuvo que eliminar para poder constituirse como tal: el predominio universal de la instancia "simbólica", el espacio cuasionérico o cuasiencantado de las similitudes y la analogía generalizada, el régimen lírico-mágico de la imagen, y, en fin, la realización de toda acción y todo sentido humano en un horizonte hierofánico irreductible (Teodoro, 2011: 542)

La predilección de los espiritualistas mexicanos por las expresiones de la cultura propia se muestra, también, como parte de su postura combativa contra el exacerbado racionalismo del positivismo si se considera que encontraron que en el arte se “constituye a la vez el fondo de la racionalidad” (Teodoro, 2011: 542). Indagaron en la reflexión estética la posibilidad de retornar a lo denegado y de evocar lo sagrado —que se identificaba con el pasado autóctono—, puesto que la Estética confronta a la razón en sus límites para recuperar su esencia, “su textura y contextura espiritual” (Teodoro, 2011: 542). Entre los intelectuales y artistas de la modernidad, la reflexión sobre la práctica artística se conformó, entonces, como “una zona franca para pensar” (Teodoro, 2011: 542) todos aquellos temas que no tenían cabida en las formas dominantes de la reflexión intelectual europeizante o “yanqui”. Éstos eran los valores de la llamada “mexicanidad”, el “iberoamericanismo” y las formas ancestrales de cultura indígena que remitían a las expresiones posibles de lo espiritual, lo primigenio o lo ancestral, a su vez asociadas a un fondo de irracionalidad. Caso caracteriza el fundamento espiritualista que sustentó la búsqueda universalista de los valores esenciales del hispano o iberoamericanismo:

Cuando los hombres se unen entre sí por los vínculos de la lengua, la fe y las costumbres; cuando a través de los siglos arrastran su cadena de dolores, a la vez que confunden sus ideales inextinguibles y hermanan y unifican sus esperanzas inmortales, y lo que es más fundamental aún que todo eso, su aspiración incoercible por la justicia y el bien; entonces poco a poco se engendra y perfecciona el prodigio inefable: nace un alma colectiva suprema en la que se animan conjuntamente los espíritus, en la que se continúan tradicionalmente las generaciones, en la que la vida de

los padres se infunde a los hijos, en la que los heroísmos se enlazan y se estrechan como un círculo de amor las esperanzas recónditas, en la que finalmente, la muerte se aniquila, y de donde, como por amplísimo cauce de fecundante y silencioso río, fluyen milagrosamente la civilización y la vida. Esta alma de mil almas es la raza, realidad que no alienta efímera duración de la materia, sino que se perpetúa en el decurso del tiempo, creciendo y desarrollándose desde un principio y siempre en perenne evolución (Caso, 2010: 216).

Las consideraciones místicas -en tanto que aspiran al Todo- que asoman en las palabras del filósofo mexicano revelan que, en la base del ideario del retorno a las expresiones estéticas fundantes de la cultura, se encontraba la consideración ontológica del Ser como esencialmente creador. El advenimiento de la raza iberoamericana es posible porque en lo esencial, lo humano proviene de una fuente primigenia que es la Conciencia Universal: “La vida entera, desde el impulso inicial que la lanzó al mundo, se aparecerá como una ola que asciende y que es contraria al movimiento descendente de la materia” (Bergson, 1963: 737-738). Según Bergson, el mundo actual, desde el organismo animal o vegetal más primitivo hasta el ser humano o civilización más sofisticada, es expresión de un único impulso vital, puesto que la vida que se manifiesta en un ser particular es un esfuerzo del impulso de vida por obtener ciertas cosas de la materia bruta. Desde esta perspectiva, todo lo humano es como cualquier otra manifestación viviente: un camino escindido, una porción de la conciencia universal que se ha cristalizado como un fragmento reducido en una etapa distintiva del desarrollo del movimiento general de la vida, pero que sigue transformándose en una evolución constante y sempiterna. La definición de Caso sobre el ideal hispanoamericanista recuerda las palabras de Bergson:

[La vida] Sólo en un punto pasa libremente, arrastrando consigo el obstáculo, que entorpecerá su marcha pero que no la detendrá. En este punto precisamente se encuentra la humanidad; de ahí nuestra situación privilegiada. Por otra parte, esa ola que asciende es conciencia y, como toda conciencia, envuelve virtualidades sin número que se compenetran, a las que no convienen por consiguiente ni la categoría de la unidad ni la de la multiplicidad, hechas para la materia inerte. Únicamente la materia que acarrea consigo y en los intersticios de la cual se inserta, puede dividirla en individualidades distintas. La corriente pasa, por tanto, atravesando las generaciones humanas, subdividiéndose en individuos: esta subdivisión

estaba dibujada vagamente, pero no se hubiese acusado de no existir la materia. Así se crean sin cesar almas que, no obstante, en un cierto sentido preexistían. No son otra cosa que los arroyuelos entre los que se reparte el gran río de la vida que corre a través del cuerpo de la humanidad (Bergson, 1963: 738).

Si la humanidad es una consecuencia, la más perfecta del desarrollo del ímpetu vital, pero no la más definitiva, se comprende que el flujo de la creación siga su camino a través de ella en la búsqueda de su trascendencia, es decir, que despliegue su tendencia hacia lo Absoluto. Como para el espiritualista francés, para Caso, el ser humano es la expresión más lograda por la que el río de vida, el absoluto primigenio, pasa libremente hasta que alcanza el fin trascendente de su evolución, es decir, su realización en la sociedad abierta del amor divino o en la dimensión de la caridad de la raza hispanoamericana. Si la raza ha de fundir lo determinado en el vínculo perenne y totalizador de la fuerza creadora, en “el alma de mil almas”, es porque el denominador común que vincula a los elementos iberoamericanos es de carácter espiritual y su fundamento de carácter místico: la fusión de almas es una realización de lo absoluto. Sin embargo, tanto Caso como Vasconcelos, reconocen que el ascenso de la humanidad hacia su ideal trascendente es un progreso: “somos tan imperfectos que para lograr semejante vida de dioses será menester que pasemos antes por todos los caminos” (Vasconcelos, 1983: 37). La noción de evolución creadora, en el pensamiento bergsoniano, posee no sólo su resolución biológica, sino su conclusión espiritual, puesto que la existencia humana emana de un principio supramaterial que se mantiene continuo y al que toda materialidad tiende a reintegrarse. Para llegar a la culminación del progreso espiritual de la humanidad en la “etapa estética”, la “existencia como caridad” o la “sociedad abierta”, la humanidad, atravesada por el ímpetu creador, recorre un camino preparatorio hacia la realización creadora del amor divino. Los ateneístas ponderaron que la vía ejemplar para la constitución de la humanidad trascendente yacía en la experiencia estética y la actividad artística, debido a que el impulso de vida era considerado, esencialmente, como una energía creadora: “Tal es la victoria del alma sobre la vida, la victoria estética, el principio de la vida superior humana, la existencia como desinterés” (Caso, 2010:

54). La predilección de los ateneístas y del bergsonismo por el arte radica en que es una actividad en que la conciencia expresa su proceder creador bajo las manifestaciones de lo irracional: “El arte libra de relaciones a las cosas, las deja como son, individuales, siempre individuales (*universia sunt nomina*), por más que fueren análogas entre sí; las acata en su integridad absoluta, impenetrable a la razón, porque pensar es relacionar, utilizar; pero es cognoscible como individualidad como intuición” (Caso, 2010: 56). Caso define la “intuición poética”, propia del arte, considerando la propuesta bergsoniana de la intuición filosófica. El filósofo francés considera que mientras la vida inteligente, supeditada al trabajo, supone un carácter utilitario de las funciones mentales que implican que el aparato senso-motor responda con hábitos de conducta, existe también la percepción inconsciente que se da en una zona de indeterminación mental; ésta impera cuando no existe urgencia por responder de manera práctica ante la materia. Lo irracional, manifestado en la imaginación, provee al artista de la herramienta que libera momentáneamente a la humanidad del conocimiento superfluo y erróneo de lo real, por eso, Caso hace suya la premisa de Novalis: ‘mientras más poética es una cosa, es más real’ (Caso, 2010: 53). Según Bergson, el acceso a la materia que deviene de la utilidad procede por representación, la cual consiste en nulificar la conexión de una manifestación particular de la materia con el todo del cual forma parte, es decir, de contraerla en una superficie definida en que la inteligencia pueda aprehender la vastedad infinita de lo real. La conciencia, con actitud analítica, descompone el estado de implicación y de compenetración recíproca del devenir universal para ubicar cada parte en un lugar específico que se yuxtapone con otro: “Cuanto más se intelectualiza la conciencia, más se espacializa la materia” (Bergson, 2007: 200). Por eso, la humanidad, ejerciendo el raciocinio, sólo puede obtener la superficie de lo vital, acceder a una dimensión exterior de lo viviente que Bergson nombra “una verdad simbólica”, porque los conceptos no son lo real, sino sólo un modo de hacerla asequible a la facultad de fabricación:

*Pensar* consiste ordinariamente en ir de los conceptos a las cosas, y no de las cosas a los conceptos. Conocer una realidad consiste, en el sentido

usual de la palabra "conocer", en tomar conceptos ya hechos, dosificarlos y combinarlos entre sí, hasta obtener un equivalente práctico de lo real. [...] Buscamos hasta qué punto el objeto por conocer es *esto* o *aquello*, en qué género conocido entra, qué especie de acción, de pasos o de actitud debería sugerirnos. Esas diversas acciones y actitudes posibles son otras tantas *direcciones conceptuales* de nuestro pensamiento, determinadas de una vez para siempre, no queda sino seguirlas. [...] Probar un concepto en un objeto consiste en preguntar al objeto aquello que nosotros debemos hacer con él, aquello que él puede hacer por nosotros. [...] Todo conocimiento propiamente dicho está, pues, orientado en una cierta dirección o tomado desde un cierto punto de vista (Bergson, 1960: 25-26).

El método de conocimiento de la razón y la ciencia es el análisis que sólo da lo real en lo que de relativo tiene. En cambio, la poesía o lo poético, en tanto es un quehacer sin fin práctico, cuyas "obras de arte no sirven a la economía de la existencia" (Caso, 2010: 52), ocupa "el instinto de simpatía. [...] Misterio que es la secreta razón de toda estética" (Vasconcelos, 1983: 35). Vasconcelos, en la conformación de su etapa estética, recupera el fundamento epistemológico del bergsonismo, pues éste expresa que "Llamamos aquí intuición a la *simpatía* por la cual uno se transporta al interior de un objeto, para coincidir con aquello que tiene de único y en consecuencia de inexpresable" (Bergson, 1960: 11). El ateneísta invierte a la actividad artística de una función metafísica porque considera que la conciencia intuitiva es una actitud desinteresada que permite experimentar que "Una propiedad, repuesta en el objeto metafísico que la posee, coincide con él, por lo menos se amolda a él, adopta los mismos contornos" (Bergson, 1960: 16). El medio para conseguir la trascendencia de la humanidad radica en la revelación de lo más esencial que hay en cada humano; esto es, el conocimiento que puede proveer lo Absoluto. Sin embargo, éste sólo es asequible en la medida en que la conciencia hace un esfuerzo para intensificarse y dilatarse a fin de coincidir con el flujo de la energía creadora que es, en el fondo, el tejido del que ella misma está hecha. Por eso, intuir significa armonizar con el impulso de vida. Caso pondera que, en el artista, "Como la mente ha dejado de proveer su utilidad, a su subjetividad, a su miserable bien propio, el mundo se le entrega en su prístina individualidad característica" (Caso, 2010: 53). Dado que el artista posee lo absoluto, el arte es un camino que provee el conocimiento íntimo de lo real:

De un desapego total [a la vida en su practicidad], de un espíritu que se adhiere a la acción por ninguna de sus percepciones, surgía un artista como aún no hubo en el mundo; un artista que descollaría en todas las artes al mismo tiempo, o todas las fundiría en un único arte. Todas las cosas le serían perceptibles en su pureza original: las formas, los colores, los sonidos del mundo material, y las más tenues actividades de la vida interior (Bergson, 2009: 133).

Si la intuición es una disposición de la conciencia o del espíritu humano “para aparecerse a sí misma sin velo” (Bergson, 1960: 15), la función primordial del arte consiste en “apartar los símbolos corrientes. Los convencionalismos generalmente aceptados por la sociedad, todo lo que cubre, en suma, con una máscara la realidad, y una vez apartada enseñarnos la realidad misma” (Bergson 2004, 134). Desde esta perspectiva, el arte permitiría acercarse a la restitución del uno con el todo a través del proceso imaginativo que no reduce la realidad a lo que se sabe, a lo ya conocido, sino que la devela en el amplio espectro de sus manifestaciones potenciales: entendida como impulso creador, la vida es “invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (Bergson, 1987: 13). La experiencia mística, como la actividad creadora, serían acontecimientos equiparables en tanto ambos no son consecuencia de una necesidad concreta, sino la procuración de realidades que valen en sí mismas. Son “inútiles” o “desinteresadas”, dirían los ateneístas, pero, por lo mismo, permiten el encuentro con lo absoluto, revelando que “La vida es una realidad original e irreductible, no la constelación de actos fisicoquímicos” (Caso, 2010: 37). Esta consideración espiritualista del arte y la filosofía fue la respuesta de los ateneístas a los principios progresistas de la racionalidad científica y su moral legalista: “la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón, que explica pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence” (Vasconcelos, 1983: 36). Para la modernidad mexicana, el artista como el filósofo, comparten con el místico la capacidad de apreciar la música de la esencia “siempre original que tocara en las profundidades de nuestra alma la melodía ininterrumpida de nuestra vida interior” (Bergson, 2009: 131). Estos seres se erigen, entonces, como guías ejemplares en la conformación de la humanidad a la que aspira el Ser mexicano, ya que en la “etapa estética” “Las normas las dará la

facultad suprema, la fantasía; es decir, se vivirá sin norma, en un estado en que todo cuanto nace del sentimiento es un acierto. En vez de reglas, inspiración constante” (Vasconcelos, 1983: 36). El hispanoamericanismo, surgido de las reflexiones estéticas y ontológicas de los ateneístas promovió que, para los creadores del siglo XX, el proceso de definición del ser mexicano de la modernidad implicara una liberación de los modelos racionalistas que hasta entonces habían perfilado a la cultura y al arte. Esto dio paso a un vanguardismo estético que buscaba la renovación de las prácticas artísticas mediante el retorno a las tradiciones olvidadas por el progreso tecnológico, así como a la convicción de que lo fundamental en el arte era su potencia poética, en tanto significaba un método de conocimiento intuitivo que promovía la trascendencia espiritual de la sociedad. Así, en la modernidad mexicana, varios innovadores del arte retomarán en su quehacer experimental lo dicho por el maestro Vasconcelos: “es preciso, entonces, aplicar a nuestro problema el principio moderno, que es ya casi trivial de tanto repetirse: relacionar la cultura con la vida. No queremos una vida sin cultura, ni una cultura sin vida, sino una cultura viviente” (1934: 146) y esto consistía en una búsqueda de lo esencial a toda manifestación de vida que dio por resultado universalizar lo mexicano, acrisolando los valores y expresiones fundamentales de su espíritu. De tal modo que, para mediados de siglo, un arte moderno mexicano implicaría lo que Alfonso Reyes expone de manera inmejorable cuando, en 1932, escribe: “¿De modo que por ser mexicano tengo que desentenderme de lo demás? Al contrario: a México le conviene que se oiga su voz en todas partes [...] Nada puede sernos ajeno, sino lo que ignoramos. La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo” (Illades, 2008: 156).

## **V. El ideal del iberoamericanismo: “nacionalismo espiritual” en las prácticas innovadoras de los artistas del medio siglo**

José Luis Martínez destaca que los ateneístas se distinguen de la generación anterior en su interés por promover un mensaje espiritual entre sus congéneres;

su labor contempló suministrar a su época un firme propósito moral, deberes cívicos y responsabilidad humana, pues “diríase que los escritores, han pasado, casi sin gradaciones, de la bohemia al gabinete de estudio [...]” (Martínez, 2001:19). Debido a la participación de los miembros del Ateneo de la Juventud dentro del panorama educativo y político, sus inclinaciones espiritualistas tuvieron gran difusión en el clima intelectual de la primera mitad del siglo XX. Como ellos mismos lo consignan, eran herederos del impulso de Justo Sierra, y habrían de convertirse en los profesores universitarios que difundirían, mediante sus cátedras y cargos políticos, los principios e intereses derivados de la nueva ideología de corte metafísico:<sup>31</sup>

[...] no quería decir que al primer triunfo político de la revolución (1911) modificara y adoptara orientaciones modernas el mundo universitario de México [...] Nuestra única conquista fundamental, en la vida universitaria de entonces, fue el estímulo que dio Antonio Caso a la libertad filosófica. [...] Poco después, afortunadamente, tuvimos ocasión de dar nuevo impulso a la actividad universitaria. La Universidad no gozaba del favor político, y carecía de medios para organizar los estudios de ciencias puras y humanidades. En 1913, el doctor Chávez [...] se echó a buscar el concurso de hombres avanzados, dispuestos a trabajar gratuitamente en la

---

<sup>31</sup> Vasconcelos se refería a Justo Sierra como un fino pensador que comprendió todos los problemas de la ciencia porque supo “asignar al empirismo su justo lugar entre los recursos admirables del ingenio humano” (Vasconcelos en Hernández, 2000: 9). Alfonso Reyes lo considera “la inteligencia más noble y la voluntad más pura [que] nos vio nacer a la vida espiritual, nos saludó con públicas manifestaciones de confianza y de simpatía, comprendió nuestras rebeldías y acaso las bendijo” (Reyes en Hernández, 2000:8). Justo Sierra había participado en la planificación de la Escuela Nacional Preparatoria, pero desplegó una crítica a las posturas radicales del positivismo que suprimían los estudios sobre metafísica, los cuales incluirá al restaurar la enseñanza profesional en 1910. Bajo su impulso se fundó la Universidad Nacional de México en el marco de los festejos del centenario de la independencia. En esta institución se pretendía formar a los jóvenes mediante un enfoque científico, pues la universidad debía fungir como creadora y difusora de la ciencia para incidir sobre la realidad social. Su inclinación por la filosofía spenceriana es la característica que diferencia a este pensador de Gabino Barreda, quien fundó su filosofía en las ideas Comtianas. Críticos como Miriam García Apolonio consideran que la labor de Sierra estaba fundamentada en su afán por establecer un nuevo orden en México que trascendiera el desorden y la fragmentación social que era consecuencia del problema racial: “El orden que propone Justo Sierra en su ensayo *México, social y político* se compone de un proceso de integración y diferenciación [...] el cual consiste en que el sujeto se integra y se adapta a un núcleo social y va especializando y perfeccionando sus partes, las cuales lo harán diferenciarse de los demás. El objetivo de este mecanismo es progresar a través de una unidad social integrada por sujetos especializados” (García, 2011: 832). Entre mayor sea el orden de la sociedad, mayor será la libertad, pues los individuos ejercerán el respeto hacia los demás y serán conscientes de sus derechos y responsabilidades en su acción tanto social como individual. En su confianza en la raza mestiza, como la más apta porque ha tenido una mayor evolución biológica, moral y social, puede leerse el germen que se desarrollará en la propuesta vasconceliana.

organización de la Escuela de Altos Estudios; la mayoría de los profesores la dio entonces nuestro grupo, y así nacieron con éxito resonante, los cursos de humanidades y de ciencias (Henríquez, 2000:148).

A través de la búsqueda de las formas arcanas de la humanidad, los ateneístas promovieron un universalismo que coadyuvó en la reforma de los contenidos académicos impartidos en Universidad Nacional, con el fin de formar una joven intelectualidad que comprendiera “el rigor intelectual y ‘la fe en la cultura’ como armas imprescindibles para la reconstrucción de México” (García, 1998: 292). Para Rosa Gutiérrez García, el magisterio ateneísta tuvo repercusiones decisivas en los nacientes actores de la cultura mexicana moderna, sobre todo, durante el ministerio de Vasconcelos bajo la presidencia de Álvaro Obregón. Henríquez Ureña caracteriza el ideario educativo vasconceliano, resaltando la dirección humanista y la filiación espiritual, que recibió el arte bajo el quehacer de este ministro de educación durante el período comprendido entre 1921 y 1924:

[...] baste recordar que sus principios han sido tres: difusión de la cultura elemental, con el propósito de extinguir el analfabetismo, ayudando a la escuela con la multiplicación de pequeñas bibliotecas públicas; difusión de la enseñanza industrial y técnica, para mejorar la vida económica del país; orientación de nacionalismo *espiritual*, y de hispanoamericanismo, sobre todo en la enseñanza artística” (Henríquez, 2000: 146).

Además de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña procuró la regeneración cultural posrevolucionaria de la nación a través de una tutela que enseñaba a “saber leer, a construirse una mirada crítica, a imponerse disciplina en la escritura y a mantener intacta una visión apolítica y universal” (García, 1998: 277). Alfonso Reyes, por su parte inculcó en la conciencia de los jóvenes “hasta qué punto México necesitaba de ellos que hiciesen literatura en el sentido estricto de la palabra, que escribiesen la obra mexicana universal y moderna que al país le hacía falta” (García, 1998: 277), para lo cual les recomendó que “apartaran la cultura de los perjuicios de la perniciosa influencia de la política y el nacionalismo exagerado que desde el comienzo mismo de la década de los veinte había comenzado a manifestarse” (García, 1998: 277). En suma, la dirección ideológica de los ateneístas condujo a formar una juventud universitaria mediante el “iberoamericanismo y una concepción del intelectual que interviene en los asuntos

públicos desde la cultura y el espíritu, y no desde la política” (García, 1998: 281). Quizá, por eso, cuando Garro se refiere a Los Contemporáneos expresa que “no eran políticos, sólo eran eruditos” y les adjudica, en *Memorias de España*, haber reinstalado la cultura en México después de la Revolución y la Guerra Cristera, además de ser responsables de haber introducido a su generación en el conocimiento de “T.S Eliot, a André Gide, a Joyce, a Malraux, a Mallarmé” (Garro, 1992: 5). El ministerio espiritual de los ateneístas tuvo por discípulos directos a Villaurrutia, Novo, Pellicer y Gorostiza que, a su vez, prolongarían rasgos del espíritu ateneísta, en los miembros del grupo Vuelta, liderado por Octavio Paz. Como muchos estudiantes de la Universidad Nacional, fundada bajo el ideario de Sierra, la joven Elena Garro se volverá también heredera de la revolución intelectual y educativa llevada cabo por los ateneístas. En comentario epistolar dirigido a Emmanuel Carballo, la escritora recuerda que sus maestros fueron “Julio Jiménez Rueda, que me pronosticó éxitos literarios; Samuel Ramos, gran maestro; Hilario Medina y su rigurosa Historia Universal; el profesor Valenzuela de Historia Griega, fabuloso expositor; Salvador Azuela, a quien apreciaba mucho; el maestro García, gran latinista; la señorita Caso, Julio Torri, Enrique González Martínez, que nos daba la clase en francés” (Carballo, 1986: 504). Según, García, más allá de las diferencias naturales de la evolución cultural, “importa la común manera de encarar el problema de la cultura nacional y la expresión artística de la mexicanidad; y en ese aspecto ateneístas, Contemporáneos y el propio Paz constituyen una tradición unitaria y sólida que tiene su origen en el de la cultura mexicana moderna y que, como manifestación de la misma, mantiene todavía hoy su vigencia” (García, 1998: 276). Gran parte de esa forma de afrontar el proyecto de cultura nacional se fundamentó en la labor intelectual como deber moral y el quehacer artístico como expresión esencial del espíritu humano, además de una consideración de la universalidad de la cultura que se expresó en un iberoamericanismo cosmopolita. La admiración por el Siglo de Oro y el afán por conocer las expresiones extranjeras para alimentar una poética propia, que desarrollarán primero Los Contemporáneos y después la escritora y sus colegas del teatro experimental del medio siglo, fue prefigurada por los Ateneístas que

habían vuelto “contrariando toda receta, a la literatura española” y que viajaban a Europa a “contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en aptitud de descubrir todo lo que daba de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico” (Henríquez Ureña, 2000: 147). Martínez resume las bases con que su ideario humanista y su prolífica actividad darían forma al contexto cultural de la primera mitad del siglo XX:

[...] interés por el conocimiento y estudio de la cultura mexicana, en primer término; interés por las literaturas española e inglesa y por la cultura clásica —además de la francesa ya atendida desde el romanticismo—; interés por los nuevos métodos críticos para el examen de las obras literarias y filosóficas; interés por el pensamiento universal que podía mostrarnos la propia medida y calidad de nuestro espíritu; interés por la integración de la disciplina cultivada, en el cuadro general de las disciplinas del espíritu. (Martínez, 2001: 18-19).

Los ateneístas no sólo se limitaron al mundo literario de origen francés, sino que se inmiscuyeron en los ámbitos de la literatura rusa; recuperaron las lenguas clásicas del griego y el latín al leer “a los griegos, que fueron nuestra pasión” (Henríquez Ureña en Hernández: 11). Su ideario universalista contrariaba a los postulados pragmatistas y positivistas, permitiendo que se estudiara, como apunta la dramaturga en *Memorias de España*, a “los griegos, a los romanos, a los franceses, a los románticos alemanes, a los clásicos españoles, a los mexicanos [...]” (Garro, 1992: 5). Con este bagaje cultural, a la par que Ramos publica, en 1934, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Los Contemporáneos se dieron a la tarea de impulsar el desarrollo y la conformación de un arte moderno mexicano a través no sólo de su obra y labor docente, sino de su papel desempeñado en las instituciones gubernamentales dedicadas a la cultura. El “misticismo nacionalista” (García, 1998: 281) de los ateneístas los impulsó a una búsqueda que se fundamentaba en la creencia de una esencia manifiesta en el arte “puro”, que los llevó a apartarse de las ideologías que apostaban por la función social del arte y que tuvo como consecuencia que sus detractores los atacaran reduciendo su ideología a un “extranjerismo” que ponía en peligro la afirmación de lo propio. Sin embargo, en consonancia con el espíritu de iberoamericanismo, defendieron la libertad de expresión y el rigor en la forma poética, indagando nuevas vías

estéticas en corrientes literarias extranjeras, pero sin olvidar a los grandes maestros novohispanos como sor Juana Inés de la Cruz o Carlos de Sigüenza y Góngora. A semejanza de sus predecesores, mostraron afinidad por las tendencias filosóficas de la metafísica, recuperando las nociones del existencialismo sartreano y del pensamiento de Heidegger, además de mostrar un intenso interés por el surrealismo. Una muestra de su compromiso con la misión de definir un arte nacional moderno, que Reyes, Vasconcelos y Henríquez les habían encomendado, fue el impulso al arte escénico. Elena Garro los menciona como ejemplos de un quehacer teatral fructífero al cual ella misma no fue ajena. A Emmanuel Carballo (1986) y a Carlos Landeros (2007) les narra su incursión en las tablas en la época en que Los Contemporáneos lideraban las instituciones culturales: Rodolfo Usigli la invita a colaborar en *El Burgués Gentilhombre*, Julio Bracho le brinda la oportunidad de participar como coreógrafa en la escenificación de *Las troyanas*, cuyo estreno se llevó a cabo en el Palacio de Bellas artes en 1936, y Xavier Villaurrutia la llama para montar *Perséfone* de André Gide. Más tarde, desde París, en 1982, escribe a Guillermo Schmidhuber sobre la etapa determinante que la llevaría a realizarse como dramaturga:

¿No sabes que empecé como coreógrafa? Trabajé con Julio Bracho, otro talento que México tiró a la basura. Y trabajé con Usigli. Yo era una jovencita y ellos ya eran señores de treinta años. (En aquellos días, treinta años era el máximo.) Recuerdo a Usigli, con su monóculo, colgado de una cintita negra así como sus gafas, muy especiales, sus polainas grises y su gran desesperación por expresarse. En “El Generalito” de San Ildefonso, ensayábamos todas las noches *El burgués gentilhomme* de Molière. En San Pedro y San Pablo, ensayábamos con Julio Bracho *Las troyanas* y a Giraudoux, y ahora no recuerdo cuáles eran las otras obras que montamos en Bellas Artes. [...] Yo quise mucho a Usigli. También a Bracho. Creo que actualmente no hay en México ni aquí en París, directores de su talla. No creas que exagero o que hablo por motivos personales. No. Soy objetiva, y esos dos pobres mexicanitos, gozaban de algo que se llamaba: el fuego sagrado. [...] ¡Lo pagaron! Usigli terminó de diplomático y así terminó su talento teatral, y Bracho de director de cine comercial. En cuanto a mí, pues ya ves cómo he terminado de “clochard”, como se llama en Francia a los mendigos. Cuando me vi obligada a dejar el Teatro, no pude volver a pisar un teatro en muchos años. Me producía una especie de ira que no debía expresar, y que me hundía en depresiones profundas. Años después, muchos años después, decidí

escribirlo, ya que no podía actuarlo ni vivirlo. [...] Usigli hizo lo mismo. Yo asistí a la primera lectura de *El gesticulador* en la editorial Séneca de Pepe Bergamín. Éramos unas veinte personas. La obra nos dejó pegados a la silla [...] (Garro en Schmidhuber, 2007: 116).<sup>32</sup>

Como Garro lo reconoce en estas líneas, la presencia de Usigli en la conformación del teatro nacional durante esos años fue determinante. El ideario universalista y de indagación sobre los principios de la tradición teatral fue patente tanto en su acercamiento a la poética aristotélica como en la diseminación que hizo de las tendencias novedosas de la dramaturgia norteamericana y de la vanguardia europea. Su propia obra demuestra la búsqueda por encontrar la justa expresión del teatro nacional a partir de las consideraciones de los ateneístas. Como estos lo inculcaron, Usigli tomó su quehacer teatral como un deber espiritual con la patria, que lo llevó a ser considerado el padre del teatro moderno nacional. Guillermo Schmidhuber afirma que “Con *El gesticulador*, el teatro mexicano alcanzó la hegemonía de los teatros nacionales, logrando que lo mexicano pudiera transubstanciarse en lo universal; al presentar el carácter del mexicano no únicamente como rasgo fundamental de un grupo étnico, sino también como una vivencia con validez para toda la humanidad” (Schmidhuber, 2006, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rodolfo-usigli-ensayista-poeta-narrador-y-dramaturgo-0/>.) De los ateneístas también heredó la vocación del magisterio como medio para crear la intelectualidad apropiada para la modernidad nacional. Uno de sus objetivos fue la profesionalización de la actividad dramática mexicana, por

---

<sup>32</sup> De hecho, Rodolfo Usigli fue uno de los primeros dramaturgos en avocarse a la cuestión de la modernidad en nuestro país. Bien es sabido que consagró su vida a la procuración de un teatro moderno nacional. José Ramón Alcántara reflexiona sobre este aspecto cuando afirma que: “La obra de Usigli, pues, manifiesta una modernidad que no desdeña a la vanguardia teatral, sino que asume una posición que exige del teatro algo más que experimentaciones formales. Ese algo más es su profunda preocupación por el desarrollo del país en medio de la modernidad a la que ha sido arrojado por la revolución. En este sentido podríamos decir que es Usigli, más que sus contemporáneos, quien introduce el tema de la modernidad no sólo en México sino en toda Latinoamérica a través del planteamiento teatral del problema de la identidad” (Alcántara, julio 2004-junio 2005: 10). Asimismo, Fernando de Ita (1991) reconoce en la obra pródiga de Usigli, que consiste en farsas, dramas, comedias, tragedias y ensayos, la labor de un fanático del teatro y de un obsesivo de la reflexión sobre el carácter y esencia de lo mexicano. Afirma que el fundamento del discurso Usigliano radica en la reflexión sobre la ausencia de un teatro moderno nacional. Su respuesta fue la creación no sólo de dramas magistrales, sino de una preceptiva teatral que diseminó en las aulas universitarias.

lo que funda, en 1937, los cursos dramáticos de la Universidad Nacional. Además escribe la primera sistematización de la poética dramatúrgica en nuestro país, con el fin de proveer un sustento a “una Escuela de Teatro que, desgraciadamente careció de bases económicas y de actividad técnica” (Usigli, 1940: 10). *El Itinerario del autor dramático* fue escrito, en 1940, influenciado por los estudios que su autor realizó en el extranjero; en 1936, junto con Villaurrutia, realiza una estancia en el Drama Department de la Universidad de Yale donde toma cursos de historia del teatro universal y de dramaturgia. La introducción metodológica y su análisis de los géneros y estilos, así como la escritura de sus ensayos, no sólo sobre el fenómeno teatral, sino fundamentalmente sobre éste en su carácter de “lo mexicano” en la modernidad, lo convertiría en el tutor intelectual de gran parte de los dramaturgos conocidos como “Los precursores”, de los cuales forma parte la autora de *Felipe Ángeles*. Los esfuerzos de Usigli dieron fruto en la conformación de esta constelación de autores que dieron a conocer su obra en los años cincuenta, experimentando con nuevas posibilidades de escritura y enarbolando un renacimiento del arte escénico que poseyera las características tan anheladas desde el surgimiento del pensamiento ateneísta:

La defensa de lo hispánico como base para llegar a conocer la verdadera y única tradición con la que en su opinión contaba México: la cultural; el universalismo como opción cultural para la nación, como instrumento impostergable para lograr su emancipación; el rigor y la conservación de la autonomía del arte como principios que debe mantener vigentes el intelectual; y, sobre todo, la obligatoriedad de cultivar un nacionalismo cultural de orden espiritual y ontológico y no histórico o político [...] (García, 1998: 295).

Debido al impulso devenido de los fundamentos del iberoamericanismo, Garro viviría un momento en que la conformación moderna del teatro en México era inminente. En 1980, la dramaturga escribió a Carballo que la intención de la escritura de *La Dama Boba* y de las “farsas” que estrenó con Poesía en Voz Alta no sólo respondió a un anhelo personal de realizar su vocación teatral, sino que su intención era renovar el teatro (Carballo, 1986: 505). Su inquietud por definir un arte escénico nuevo se expresaba ya desde 1941; el 19 de abril de ese año, la revista *Así* publicaba, en su número 23, una reseña de la futura dramaturga sobre

Isabella Corona. En ésta, a la par que reconocía el talento de la actriz, ponía de manifiesto el clima cultural del teatro en México en aquellos años y afirmaba su propia postura con respecto a la creación teatral:

Una de las cosas que México necesita asimilar y reinventar es el Teatro. ¿Por qué no hay teatro mexicano? O, siquiera, ¿por qué no hay teatro, buen teatro en México? Es un misterio; nadie lo sabe. Ha habido muchos intentos, muchos esfuerzos, pero ninguno de ellos ha culminado en la formación de un Teatro de México. Algunos fatalistas dicen que el teatro es algo que está en contra del espíritu mexicano, ese ser extraño, aislado, tímido, burlón, “para adentro”, constante enigma para los Lawrence, Frank, etc., que nos visitan. Pero no es así. Y para demostrarnos que, por el contrario, en México puede existir el Teatro, viven unas cuantas personas: Rodolfo Usigli, Julio Bracho, María Teresa Montoya, Xavier Villaurrutia, Isabella Corona, Alfredo Gómez de la Vega... (Garro en Rosas, 2008: 61).

Es significativo que Elena Garro pondera en estas líneas la necesidad de una legitimación del Teatro Mexicano que era común a su época y que más adelante, en el mismo artículo, al mencionar el trabajo del Teatro de Orientación, reitera la importancia de las tendencias experimentales en el impulso a las nuevas formas de creación (Garro en Rosas, 2008: 62) que habían influenciado el panorama teatral de su época.<sup>33</sup> Los Contemporáneos y Usigli, en su afán universalista, promovieron la introducción de poéticas teatrales extranjeras, que dieron nuevos cauces a la actividad escénica del país.<sup>34</sup> Además, las actividades teatrales se

---

<sup>33</sup> En la década de 1920 surge El Teatro del Murciélago, donde los estridentistas apostaban por el Teatro sintético; la búsqueda experimental lleva a la creación del Teatro Ulises, animado por Antonieta Rivas Mercado y algunos de Los Contemporáneos. La siguiente década asiste al nacimiento de Escolares del Teatro, dirigido por Julio Bracho que, junto con Celestino Gorostiza, funda el Teatro Orientación, para más tarde establecer Trabajadores del Teatro. Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro se agrupan en el Teatro de Ahora. Entre los años cuarenta surgen Teatro de México a cargo de Julio Castellanos y Julio Prieto, aparte del Grupo PROA de José de Jesús Aceves; Teatro Panamericano de Fernando Wagner, Mexican Mural y Teatro Moderno de Neftalí Beltrán, La linterna mágica de José Ignacio Retes, Teatro de Arte Moderno de Jerbert Darien y Dolores Bravo y Teatro Estudiantil Autónomo de Xavier Rojas. En la década de los cincuenta aparecen Teatro Universitario dirigido por Carlos Solórzano, Teatro en Coapa bajo la figura de Héctor Azar, Poesía en Voz Alta con Juan José Arreola, Octavio Paz y Héctor Mendoza y Teatro de Arquitectura de Juan José Gurrola (Partida 2000<sup>a</sup>: 50-53). En los años sesenta aparece el Teatro Milán de Manuel Montoro que conjuntándose con otras agrupaciones se consolidará definitivamente como la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana.

<sup>34</sup> Armando Partida afirma que, en los escenarios nacionales, debido al interés de Salvador Novo, se da a conocer, en 1955, el Teatro del Absurdo, estableciendo así el primer contacto con el teatro que no recurre al modelo de la preceptiva aristotélica: “Estos cambios operados tanto en la dramaturgia como en el arte escénico, al inicio del segundo lustro de la década de los años cincuenta, están estrechamente relacionados con el estreno de la pieza del teatro del absurdo:

vieron favorecidas por la prosperidad económica y el interés del estado en promover la cultura; el medio siglo se convirtió, así, en el escenario preciso para la culminación de las propuestas del teatro experimental que tenían como antecedente el combate que diversos grupos habían iniciado, desde 1920, contra las formas escénicas consideradas parte de un realismo caduco y o de un pasado colonizador: el teatro costumbrista de raíces españolas y el teatro comercial de revista de artistas de variedades que viajaron desde España a finales de la posguerra (Partida, 2000: 39).<sup>35</sup> Hacia 1950, Carlos Solórzano, promotor del teatro existencialista francés de Camus y Sartre en esos años, reconocía la importancia de la influencia de las dichas poéticas en la conformación del teatro nacional moderno cuando afirmaba que:<sup>36</sup>

Dos hechos de vital importancia han enriquecido la vida teatral mexicana en este lapso: por una parte, la visita permanente de compañías extranjeras prestigiosas; y por otra, la apertura experimentada en el medio teatral, que impulsa ahora sus integrantes a viajar y a establecer correlaciones con el teatro universal. Esta correspondencia, incipiente aún, dará a la postre la posibilidad de definir los rasgos singulares de la actividad teatral mexicana (Solórzano, 1973: 7).

El esfuerzo por actualizar las estructuras del teatro mimético-realista, de las expresiones costumbristas, favoreció la investigación sobre las tendencias

---

*Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, dirigida por Salvador Novo, principio de un largo proceso de transformación radical del panorama escénico y dramático aristotélico-usigliano, hasta el momento dominante, que requirió de casi una década para la constitución posterior de una dramaturgia que dejara de lado, sin remordimiento alguno la férrea camisa del teatro aristotélico.” (Partida, 2000: 21)

<sup>35</sup> En 1956, Antonio Magaña Esquivel hacía referencia a la oferta teatral de los primeros años del siglo XX: “La época de los autores españoles arrojaba saldos desfavorables, extravío del gusto, petrificación y anacronismo en la práctica escénica, exceso de caducidad, que dificultaba en las compañías y empresas *comerciales* la incubación de un teatro abierto a nuevas influencias, a nuevos modos y maneras. [...] El movimiento nacionalista del grupo de los siete autores [...] que se inicia con la temporada “Pro-Arte Nacional” (1925) y habría de resolverse y concretarse en La Comedia Mexicana [...] aparecen trabajando las mismas vetas que los dramaturgos de españoles de fines y principios de siglo persistían en remover hasta su agotamiento. Las temporadas se suceden ante el mismo público, recursos, métodos y efectos de las mismas compañías comerciales [...]” (Magaña, 1986: VII). Sin embargo, Magaña Esquivel, en estas mismas líneas, califica a los creadores de influjo nacionalista como “héroes en el drama de la evolución del teatro nacional” (Magaña, 1986: VII), atribuyendo a la “incapacidad del medio” el desarrollo de una dramaturgia innovadora que lograra romper definitivamente con la preeminencia del teatro caduco de las empresas comerciales españolas.

<sup>36</sup> A Carlos Solórzano se le debe, en gran parte, la vitalidad del quehacer teatral de ese momento. En 1952 fundó el Teatro Universitario donde se presentaron obras como *Que no quemem a la dama* de Christopher Fry, *Los justos* de Camus y *Fin de partida* de Beckett.

modernas y vanguardistas del teatro europeo que profesionales extranjeros como Seki Sano dieron a conocer.<sup>37</sup> A la par de éste, Fernando Wagner difundía las teorías de Reinhardt, Piscator y Gordon Craig, mientras André Moreau enseñaba sobre Juvet, Dullin y Pitöeff.<sup>38</sup> Debido a esto, los escenarios del medio siglo se nutrieron de un repertorio conformado por una multiplicidad de propuestas estéticas que incluían tanto a la dramaturgia del realismo norteamericano y el teatro de la vanguardia europea como a proyectos multidisciplinarios de experimentación escénica entre los que destaca Poesía en Voz Alta, liderado por Octavio Paz, Héctor Mendoza, Leonora Carrington y Juan soriano, entre otros.<sup>39</sup> De este modo, la actividad universalista y sus implicaciones metafísicas sobre el arte, desplegada tanto por los ateneístas como por Los Contemporáneos y Usigli, fue predecesora del ideario artístico de este movimiento teatral innovador que amparó las primeras incursiones de Garro en la dramaturgia. Como sus

---

<sup>37</sup> Algunos creadores teatrales, aún dentro de la tradición aristotélica, intentaban romper con esta propuesta estética que para entonces resultaba anquilosada. Apostaban por las directrices del realismo social de Ibsen y las puestas en escena de obras dramáticas de autores del realismo psicológico norteamericano como Tennessee Williams, Eugene O'neill, Arthur Miller y Clifford Odets. La antigua escuela española de actuación que se caracterizaba por la recitación de diálogos sin ninguna implicación emocional o psicológica, comenzó a ser reemplazada por los códigos de comportamiento actoral del método stanislavskiano. La preceptiva rusa, con su énfasis en la vida interna del personaje y el uso de la memoria vivencial del actor, se presentaba como el complemento perfecto de las obras dramáticas del realismo psicológico por el cual se interesaban directores como Xavier Rojas, Hebert Darien, Ignacio Retes, Rafael López Miarnau, Dimitrio Sarrás y Manuel Montoro. Todos ellos transitaron por el camino inaugurado por Seki Sano, quien fue maestro pionero de varias generaciones de actores, director de montajes memorables de teatro norteamericano y el principal difusor de las tesis sobre la biomecánica elaboradas por Meyerhold, así como la técnica de actuación de Stanislavski. En 1948, funda el Teatro de la Reforma donde con propuestas estéticas muy novedosas para su tiempo, como la puesta en escena de *Un tranvía llamado deseo*, estrenada en 1949, impulsa la transformación del teatro en México (Unger, 2006: 23).

<sup>38</sup> Juan José Arreola, poco antes de formar parte de Poesía en Voz Alta, había sido alumno de Louis Juvet, Charles Dullin y Jean Louis Barrault, de quienes seguramente se nutrió para conformar su ideario acerca de las posibilidades poéticas intrínsecas al quehacer teatral, que después pondrá en ejecución con el grupo experimental.

<sup>39</sup> Todo lo anterior hizo necesaria la construcción de diversos recintos culturales tanto del gobierno como de los particulares, lo que su vez permitió la difusión de los autores nacionales como Rodolfo Usigli, y de las tendencias más novedosas del arte extranjero entre las que se contaban las piezas dramáticas de Jean Paul Sartre, Eugene O'neill y Arthur Miller. El número de recintos teatrales se incrementó. Abrieron sus puertas el teatro de Los Insurgentes, el Teatro de la Capilla, El Círculo y El Globo, El Granero, el Teatro del Bosque, los teatros Orientación y Arcos Caracol. Además, se fundó el Patronato de los Teatros del Seguro Social y la Casa del Lago (De Ita, 1991: 81-91). También se creó el Auditorio Nacional y numerosos teatros de cámara o de bolsillo, generalmente, auspiciados por patrocinios particulares, como fue el caso de El teatro del caballito, donde por primera vez se presentó Poesía en Voz Alta (Unger, 2006: 20-22).

antecesores, los integrantes de este grupo de experimentación escénica no desdeñaron a la tradición, pero consideraron abrir el panorama, para incluir en su proyecto de arte nacional del México moderno el legado esencial de las herencias universales.

## **VI. La “vanguardia humanista”: tradición y experimentación en Poesía en Voz Alta**

En la disciplina del arte teatral, el fundamento de un quehacer innovador y cosmopolita, pero restaurador de las manifestaciones ancestrales o autóctonas, con fines a instaurar una expresión mexicana del arte, dio paso al surgimiento de varias expresiones del teatro experimental. A través del ideario de la “vanguardia humanista” -como caracteriza Alcántara a los artistas que practicaron teatralidades innovadoras en la primera mitad del siglo XX-, lo moderno se enfrentó con el pasado, inauguró un presente histórico que postuló una nueva concepción del mundo que difería de la antigüedad inmediata, pero también impulsó la construcción de nuevos parámetros “que culminaron proponiendo que la identidad es una construcción en la que intervienen tanto cualidades sociales compartidas, como objetos materiales cuya producción y posesión es un elemento definidor de la identidad [...]” (Illades, 2008: 11).

Evidentemente la perspectiva vanguardista no significa la renuncia al proyecto humanista implícito en la modernidad desde el siglo XVI. Junto al aparente proyecto iconoclasta de la vanguardia, la perspectiva humanista se adhiere al proyecto vanguardista al contribuir al derrumbamiento del racionalismo pero, por otra parte, no rechaza la racionalidad, sino que la transforma en un instrumento que ya no es rector de la realidad que se concebía como monolítica y hegemónica, sino en un ejercicio de comprensión de su complejidad, de sus contradicciones, de su diversidad” (Alcántara, 2004-2005:13).

La vanguardia humanista procuró un ideario estético que fundaba su innovación estilística y temática en ponderar un arte propio fundado en que “la mexicanidad no era una cualidad circunscrita, nacional, sino que era inseparable de la producción cultural hispanoamericana y occidental” (Cohn, [www.clio.110mb.com/identidad\\_cult\\_en\\_Mexico.pdf](http://www.clio.110mb.com/identidad_cult_en_Mexico.pdf):2). La inclusión de los

paradigmas de la subjetividad, como lo fueron las expresiones del imaginario ancestral de América en sus diversas expresiones culturales y herencias nacionales, propuso una producción artística que parecía respaldar la existencia de un espíritu hispanoamericano común y primigenio al que Caso caracterizaba como “formas substanciales de la vida, en estas síntesis arcanas de la humanidad; pueblos, patrias, nacionalidades, o razas; sacrosantas afirmaciones que solidarizan a cada instante el pasado y porvenir con el presente (Caso, 2010: 215). Así, para mediados de siglo, se hacía evidente que el legado místico esteticista del iberoamericanismo ateneísta había procurado un arte en el que “la presencia simultánea de tradiciones culturales occidentales y autóctonas se había convertido en un criterio determinante para la canonización literaria” (Cohn, [www.clio.110mb.com/identidad\\_cult\\_en\\_Mexico.pdf](http://www.clio.110mb.com/identidad_cult_en_Mexico.pdf):2):

Una estrategia común del grupo cosmopolita para alabar la fusión de las tradiciones de México y de Occidente fue la de identificar dos corrientes principales en la literatura mexicana contemporánea: la literatura realista – es decir, didáctica, documental –, cuya crítica de las condiciones locales se veía como el correlato literario del nacionalismo social y político; y la fantasía o ficción imaginativa (bellas letras), que reflejaba la influencia de la escritura moderna y por lo tanto se consideraba innovadora (Cohn, [www.clio.110mb.com/identidad\\_cult\\_en\\_Mexico.pdf](http://www.clio.110mb.com/identidad_cult_en_Mexico.pdf):2).

Precisamente, Octavio Paz, al realizar un sucinto análisis sobre las circunstancias y el ambiente ideológico en que se desenvolvían el lenguaje plástico y el código literario de los años cincuenta, destaca la importancia de los cambios operados en la vida cultural de dicha década, proponiendo a las manifestaciones universalistas, y a aquellas que ponderaron la autonomía estética de las expresiones del arte, como agentes de la renovación de los marcos ideológicos de la actividad artística:

Los cambios se iniciaron, en el dominio literario, hacia 1949. En los años siguientes, entre 1950 y 1960, aparecieron algunos libros de poesía, algunos ensayos y algunas novelas y cuentos que transformaron decisiva e irrevocablemente a la literatura mexicana. Al mismo tiempo, surgieron varios pintores cuya obra rompía abiertamente con la tradición del muralismo y con el arte ideológico y político (Paz, 1993: 156).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Deborah Cohn afirma que, entre 1945 y 1968, la vida cultural de México se caracteriza por “1) la relación entre la controversia sobre la identidad mexicana y los cambios que se dieron al nivel

Afirma que dos hechos tuvieron una influencia primordial en la ejecución del cambio que transformó los paradigmas de la creación artística mexicana. Uno de ellos fue el surgimiento de la *Revista mexicana de Literatura*, dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en su primera época, porque en ella se dieron a conocer a los jóvenes literatos mexicanos y a la literatura mundial contemporánea; “además, [de que] comenzó una crítica del ‘arte comprometido’ y del ‘socialismo real” (Paz, 1993: 156). El otro suceso fue “la fundación del grupo teatral *Poesía en Voz Alta*, origen del teatro contemporáneo de México” (Paz, 1993: 156), que se mostró como una propuesta innovadora porque su quehacer artístico implicaba el ordenamiento de una noción nueva de teatralidad, a la cual le era inherente la indagación y experimentación sobre los lenguajes escénicos.<sup>41</sup> Sin embargo,

---

de la infraestructura intelectual ; 2) la promoción de la visión universalista de la cultura por parte de intelectuales como Fernando Benítez, Emmanuel Carballo, Carlos Fuentes, y Jaime García Terrés; 3) los vínculos de los intelectuales internacionalistas con el Estado” (Cohn, [www.clio.110mb.com/identidad\\_cult\\_en\\_Mexico.pdf](http://www.clio.110mb.com/identidad_cult_en_Mexico.pdf):1). Asimismo observa que sus repercusiones fueron: “1) temas de canonicidad, ya que la consolidación del grupo cosmopolita conllevó la autopromoción de sus miembros y de sus obras, al elogiar y diseminar sus propios valores y estilos; 2) una elucidación de la relación entre el ‘campo de producción cultural’ (Bourdieu 1993) y el ‘campo de poder’ en la Ciudad de México, puesto que durante gran parte del siglo veinte la actividad intelectual fue patrocinada (o, a veces, obstaculizada) por el Estado; y 3) una redefinición de la internacionalización contemporánea de la literatura hispanoamericana -es decir, el Boom- como fenómeno paralelo, relacionado y arraigado en el paradigma mexicano” (Cohn: 2). Este grupo de la intelectualidad hegemónica se reunió en torno al Fondo de Cultura Económica, el Centro Mexicano de Escritores, el suplemento cultural semanal *México en la cultura* de Fernando Benítez, que aparecía en *Novedades* y más tarde en *Siempre!* con el nombre *La cultura en México*, la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, la *Revista de la Universidad de México* y la *Revista Mexicana de Literatura*, a la que hace referencia Paz.

<sup>41</sup> Auspiciado por la Universidad Nacional Autónoma de México, este proyecto de avanzada teatral se generó a partir de la convocatoria de Jaime García Terrés, director de Difusión Cultural de la UNAM, quien, en 1956, reúne a un grupo de intelectuales y artistas de diferentes disciplinas para organizar una serie de lecturas de poesía. Actores, pintores, poetas, directores de escena y escritores se reunieron en torno a este proyecto cultural que tenía por cometido hacer resurgir la esencia de la palabra poética: Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Octavio Paz, Juan José Arreola, Antonio Alatorre, Margit Frenk, Enrique Stopen, Nancy Cárdenas, Juan Soriano y Leonora Carrington. Más tarde, en los ocho programas que se produjeron entre 1956 y 1963, se unieron Elena Garro, León Felipe, María Luisa Elío, Diego de Meza, Carlos Fernández, Juan García Ponce, Rosenda Monteros, María Luisa Mendoza, Ofelia Guilmaín, Pina Pellicer, Tara Parra y Juan José Gurrola, entre otros. Según Roni Unger (2006), el Dr. Efrén del Pozo, secretario general de la UNAM, habría podido fungir como patrocinador, mientras Juan José Arreola coadyuvaría a la génesis del proyecto, aportando ideas sobre el quehacer poético y su habilidad para generar proyectos culturales. Al parecer el interés por la poesía estaba en boga dentro del círculo de intelectuales de México y, tanto la UNAM como el INBA, querían realizar proyectos en torno a esta propuesta artística. Esta última institución propuso los “viernes poéticos”, mientras que en el seno universitario se daría paso a *Poesía en Voz Alta*. Al parecer, Benjamín Orozco, subdirector del Departamento de Difusión Cultural y Emmanuel Carballo, colaborador de éste, apoyarían la creación del grupo al identificarse con las ideas de Arreola: “un teatro de cámara, un teatro de

aunque sus productos escénicos abolieron las estrategias del teatro hecho hasta entonces en México, no negaron la tradición y los fundamentos originales del teatro universal, sino que se valieron de ellos porque les permitían reconocer y adentrarse en la función esencial del quehacer teatral como práctica humanística. Habermas, en su noción de lo moderno, admite que bien puede encontrarse que las expresiones del vanguardismo como signo de la modernidad son, finalmente, un “vínculo secreto con lo clásico” (Habermas, 1998: 20); es decir, con la tradición valorada como modelo a seguir. Como lo muestran sus cuatro primeros programas, este grupo experimental volvió tras los pasos de la tradición universal del teatro reviviéndola mediante su actualización en representaciones memorables que dialogaban con las formas más contemporáneas de la dramaturgia tanto nacional como extranjera, pues entendieron el respeto a la antigüedad no como la pervivencia hierática del arte, sino como su revaloración en la movilidad de la creación contemporánea.<sup>42</sup> Es significativo, para entender el sentido innovador de su propuesta, el entusiasmo de Margarita Michelena cuando opone la

---

variedades, con recitales de poesía o algunas piezas poéticas cortas, un teatro que podía hacerse de forma ‘rápida, fácil y económica’ (Unger, 2006: 33). En un primer instante, los creadores que conformaron el grupo apostaron por volver a la intención ancestral y primigenia de la poesía: rescatar su dimensión primaria de palabra hablada. Se organizaron con el propósito inicial de reconocer a la actividad poética a través de la tradición que la pondera como un uso extracotidiano del lenguaje, expresión del habla cuyo artificio técnico -su musicalidad dada por la rima, metro y disposición rítmica-, apela, a la vez que es resultado de esta misma condición, a su potencia de ser dicha en voz alta y, por tanto, recibida a través del oído. La poesía quería ser comprendida y rescatada en su dimensión literaria, pero también en su calidad de fenómeno primordialmente lingüístico; es decir, como manifestación del habla: mucho antes de ser escrita la palabra poética ya era dicha. Sin embargo, más tarde, a petición de Octavio Paz y Leonora Carrington, el primer objetivo se transformó: “Desde un principio, Paz manifestó sus objeciones a la idea central del proyecto –esto es presentar recitales de poesía- pues, en sus propias palabras, le parecía una idea “académica” y “aburrida”. “Si los poetas no van a leer su propia poesía, si se va a invitar a actores, entonces hagamos un teatro imaginativo. ¡Qué es el teatro sino la encarnación de las palabras en nuestros cuerpos!... Hagamos un teatro, no sólo de situaciones, no sólo de ideas, sino de la palabra” (Paz en Unger, 2006: 35-36).

<sup>42</sup> El primer programa constaba de *La Égloga IV* de Juan del Encina, *La farsa de la Santa Susaña* de Diego Sánchez de Badajóz, “El telón de Bodas” del Peribañéz de Lope de Vega, una escena de *Así que pasen cinco años*, *La doncella*, *el marinero y el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton* y *Quimera* de García Lorca, además de un repertorio de canciones renacentistas. El segundo programa estaba compuesto por *El canario* de Georges Neveux, *Osvaldo y Zenaida*, o *Los apartes* de Jean Tardieu, *El salón del automóvil* de Ionesco y *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz, basada en el cuento homónimo de Hawthorne. El tercer programa incluía *La cena del Rey Baltazar* de Pedro Calderón de la Barca y algunos textos de *El libro del buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. El tercero, además de las obras de Elena Garro contemplaba tres bailes, un entremés y un interludio de Francisco de Quevedo y Villegas: *Los valientes y las tomajonas*, *Galán y Dama II*, *Los Galeotes*, *El Caballero de la Tenaza* y *Las sonsaconas* (Unger: 2006).

recuperación “arqueológica” de los clásicos a la propuesta de Poesía en Voz Alta: “Un clásico es, por esencia y definición, un intemporal, un siempre próximo, un salvado de lo adjetivo y circunstancial. Y así, generalmente, no hay nada más fresco, más vivo, actual y comunicable, que un texto clásico. Quienes ‘respetan’ a los clásicos o no los han leído nunca o, lo que es todavía peor, los han leído mal. Los clásicos no demandan las telarañas del ‘respeto’ sino el más constante y familiar trato amoroso” (Michelena, 2008: 110). También Carlos Fuentes, en la selección de las obras que Paz incluyó en el segundo programa, hallaba los rasgos innovadores a través del nexo entre lo nuevo y lo antiguo: “El teatro breve de Tardieu, Neveux y Ionesco viste sus temas contemporáneos (es decir, permanentes) con la antigua forma del paso, del entremés y la farsa” (Unger, 2006: 59). Lo cierto es que su actividad revela que para estos creadores era necesario visitar el pasado porque, al dejar al descubierto el fondo de universalidad del espíritu teatral, se trascendían los reduccionismos nacionalistas o clasicistas para dar paso a una teatralidad de lo poético considerado como un retorno a lo primigenio, un reencuentro con los fundamentos del origen del arte y el poder universal de la creación humana. Su ideario artístico recupera así el rasgo distintivo de la disertación esteticista latinoamericana; el significado de las manifestaciones estéticas se establece como “el horizonte desde el cual se podrá plantear un ‘retorno de lo reprimido’, es decir, un retorno de las tradiciones histórico-culturales dominadas y/o excluidas por la modernidad occidental” (Teodoro, 2011: 542). Para la “vanguardia humanista”, la tradición teatral suprimida de los escenarios del medio siglo, incluía a todas aquellas manifestaciones que no se regían por los modelos de producción mimético-realista. Carlos Monsiváis declaraba que “Poesía en Voz Alta es un momento liberador del teatro, el movimiento que declara la muerte del teatro rígido de “tres unidades” y con acento castizo. Y los memorables decorados y los vestuarios de Soriano resultan indispensables, al combinar magníficamente la seriedad y el desenfado que distinguen al grupo” (Monsiváis, 1993:167). Las palabras del crítico ponen de relieve que la propuesta de este grupo experimental era contradictoria a los usos de la escena mexicana de entonces, porque su intención no era la de

construir un ambiente que diera la sensación de “realidad”. En oposición a la enunciación literal de los escenarios realistas, los creadores de Poesía en Voz Alta entendieron al teatro como una manifestación poética, una experiencia estética que reclama la evocación “artificiosa” de la realidad; buscaban un quehacer teatral considerado creación, arte, porque respondía a los elementos primordiales de la teatralidad originaria:

Necesitamos ponernos de acuerdo señoras y señores; no estamos haciendo teatro con el sentido cada vez más anómalo que tiene esta palabra. Deliberadamente hemos optado por la solución más difícil: la de jugar limpio al antiguo y limpio juego del teatro. Esto quiere decir que no vamos a engañar a nadie, que renunciamos lúcidamente a la mayoría de los recursos técnicos que pervierten y complican el teatro contemporáneo. Lejos de ser nueva, la fórmula adoptada por nosotros se remonta al origen mismo del teatro occidental: el “auto” y el “misterio” hagiográfico y sacramental, es la farsa que prospera en la comedia del arte de Italia y en el “paso” español (Arreola en Unger, 2006: 45).

Las palabras de Juan José Arreola manifiestan que su actividad universalista obedecía a que se aventuraron en una teatralidad lúdica, entendida como la constante primordial del arte escénico, pues reconocieron que en la esencia de la enunciación teatral se encontraba el uso del poder de evocación imaginativa del dispositivo escénico, el cual subyacía tanto en las expresiones vanguardistas como en las manifestaciones de la antigüedad. En oposición a las producciones “tecnológicas” del teatro realista y sus producciones espectaculares, Poesía en Voz Alta configuró su quehacer denominándolo “teatro imaginativo”, bajo el entendimiento de que la novela relata, pero la poesía sugiere, es decir evoca lo oculto a través de lo presente. Lo imaginativo implicaba un uso poético de la escena que ponderaba su naturaleza de arte ficcional, entendida de manera muy similar a como Reyes lo definía: “Indica por una parte que, que añadimos una nueva estructura –probable e improbable- a las que ya existen. Indica, por otra parte, que nuestra intención es desentendernos del suceder real. Finalmente, indica que traducimos una realidad subjetiva” (Reyes, 2005: 42). El lenguaje escénico de Poesía en Voz Alta expresó “un espacio lleno de sugerencias y ambientes mágicos” (Monsiváis, 1993: 13), a través de la economía de elementos. Sus creadores buscaban una visualidad que enunciara los procesos de

la ficción a través de un uso polisémico de los recursos teatrales, determinados por la acción dramática y un pensado trazo escénico que potenciaban las capacidades expresivas del actor y de la palabra, así como la participación activa del público.

A partir de los textos elegidos, Soriano [escenógrafo] y Mendoza [director de escena] fueron inventando un lenguaje paralelo, autónomo, independiente del texto. Tomaban la palabra como punto de partida para crear otra escritura, que era la combinación de una serie de signos relacionada estrechamente con los objetos y el cuerpo del actor. El movimiento de los actores determinaba la puesta en escena: algunas veces era más importante el gesto y la composición plástica que la misma historia contada. Con esto se descubre y nace lo que hoy conocemos como el lenguaje de la puesta en escena (Cruz, 1990: 14).

Su búsqueda de lo legítimo del origen teatral también se cifraba en la recuperación del suceso escénico en su dimensión primigenia y creadora, pues la escena poética, con su eliminación de lo superfluo, pretendía eliminar el obstáculo de lo evidente para revelar lo esencial. El artista teatral, entendido como poeta, respondería a la caracterización de Reyes: “spiráculo de dios” (Reyes, 2005: 32); su quehacer sería un “juego divino [que] busca una satisfacción ilimitada, un desquite contra lo finito” (Reyes, 2005: 34). La poética de lo poético incluyó la formulación estética de las manifestaciones de la imaginación, de la religiosidad y el subconsciente, expresadas en estructuras dramático-escénicas plagadas de arquetipos y rastros oníricos, porque concebían que “el teatro es máscara, pero máscara de cristal: su misión no es ocultar sino hacer más transparente la condición humana” (Unger, 2006: 60). Precisamente, cuando Christopher Innes establece el sustrato común al eclecticismo vanguardista de la experimentación teatral, propone como elemento de cohesión el interés espiritual por las diversas manifestaciones de la vuelta al origen; en este sentido esencial, la recuperación de lo primitivo, arcaico o antiguo es el testamento de la trascendencia humana y su habilidad creadora. El estudioso afirma que los exponentes del vanguardismo del siglo XX “están unidos como variaciones del mismo objetivo: retornar a las “raíces” del hombre –ya sea en la psique o en la prehistoria- que se refleja en el nivel estilístico por el retorno a formas “originales” de drama [...]. Y es a la luz de estas

calidades que resulta apropiado el nombre acuñado por Antonin Artaud: el teatro sagrado (Innes, 1995:11-12)". Para Poesía en Voz Alta, el recorrido por las formas teatrales de la antigüedad, permitía recordarle a la humanidad moderna, demasiado racional e intelectual, su status sagrado; el acontecimiento teatral se concebía entonces como la oportunidad de la comunión de los individuos con el poder universal de la creación. Consecuentemente, sus creadores ponderaban el poder de la palabra poética generada en la movilidad de la creación teatral, pues concebían que, en su naturaleza simbólica, se encontraba el origen ancestral de manifestación sagrada del teatro. Por eso la nota de Carlos Fuentes para el programa de mano de la segunda temporada especificaba que "El idioma llevado a su expresión más alta vuelve a ser el idioma original común y comunicable [...] en que todos pueden reconocerse y reconocer a los demás. Esta es, ha sido y será la intención primaria del teatro. De allí su función libertadora y unificante" (Unger, 2006: 60). En este sentido, José de la Colina destaca que la aparición de Arreola en traje de juglar en el primer programa era el símbolo del ideario de Poesía en Voz Alta:

El juglar que lanzaba al aire la poesía, que la convertía en medio de comunión, es uno de los creadores del teatro entendido en toda su amplitud. En los *autos* y misterios de la Edad Media, en las farsas, pasos y entremeses, todo giraba alrededor del verbo: el somero escenario, la acción esquemática, y el mismo tono del recitado buscaban primordialmente hacer destacar la palabra del poeta (Unger, 2006: 55).

Como para los otros creadores de este grupo experimental, para Garro, el medio para expresar el espíritu verdadero del fenómeno teatral era la dimensión poética y la vuelta a lo originario, pues consideraba que la legitimidad del teatro mantenía una relación directa con la conciencia del poder de la palabra. La dramaturga comprendía, a semejanza de los griegos, que "El teatro es vida, vida sobre la escena, palabra declarada y canto" (Garro, [http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores\\_more.php?id=5813\\_0\\_15\\_0\\_M](http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores_more.php?id=5813_0_15_0_M)). Las ideas de la escritora sobre la naturaleza del teatro y su vehemente postura acerca de que el teatro permitía "revelar el revés de las cosas" (Garro en Rosas, 2005: 405) —es decir, esa realidad encubierta e inefable que se

erige paralela a la vida común— permitieron su inserción dentro de la ideología artística de Poesía en Voz Alta, porque, al igual que los miembros de esta agrupación, se interesaba por devolver al teatro su derecho como espacio legítimo donde acaece la ilusión, la imaginación y la fantasía: la dimensión poética en que se revela la vida verdadera del espíritu. El quehacer poético, el teatro como arte de “ficción”, “es la lucha con lo inefable” (Reyes, 2005: 47); por eso, Héctor Azar pondera que la teatralidad que determina la poética garriana “le exige al director de escena el juego libre y responsable de su creatividad. [Es] Teatro que exige del público el disfrute mayor tanto como el cabal entendimiento, la realización plena de todo lo que contiene textual y contextualmente por parte de los que lo pongan en escena” (Azar, 1991:4). De este modo, el crítico pondera que los textos dramáticos de Garro son una propuesta de poética estructural distinta que, bajo la noción de “teatro poético” erigida por los experimentalistas escénicos, permitió la variación en el modo de producción teatral vigente. La práctica escénica que emprendió la novel dramaturga, al lado de Poesía en Voz Alta, se expresó como un afán de vanguardismo porque, a través de la ponderación del teatro como ente poético, incluía “una rigurosa experimentación estética destinada a hacer avanzar el progreso técnico y científico del arte mismo, mediante la exploración de preguntas fundamentales [...] ¿qué es un teatro?, ¿qué es una obra?, ¿qué es un actor?, ¿qué es un espectador?, ¿cuál es la relación entre todos?, ¿qué condiciones sirven mejor a esto?” (Innes, 1995: 25). En este sentido el teatro de Garro puede concebirse como modificador y modelador de la dramaturgia y de la escena que hasta entonces y posteriormente se realiza en los escenarios mexicanos.

## **VII. La poética de lo poético: el retorno a la potencia espiritual del arte**

Como ya se ha dicho durante las reflexiones anteriores, las nociones espiritualistas, que ponderan al arte como asiento de la universalidad trascendente, impulsaron a los ateneístas para definir un misticismo esteticista que les permitió brindar una nueva comprensión acerca de la realidad del ser y de la existencia en todos los ámbitos de la cultura. Este sustento ontológico, a su vez,

habría de fundamentar nuevas consideraciones epistemológicas sobre el arte; para algunos creadores con intenciones de renovación artística en el México del siglo XX, la intención poética pudo tornarse en el paradigma de expresión de la esencia creadora de la humanidad. La creación poética, entendida como expresión de artificio, se opuso a la representación práctica de la simbolización de lo real operada por el intelecto. Al considerar que el artista poseía una misión espiritual, creían que a través de su potencia poética, el teatro podría, entonces, como Bergson había propuesto, revocar el riesgo de una humanidad espiritualmente inerte, constreñida por el automatismo propiciado por el progreso tecnológico que había favorecido la era del cientificismo radical. La actividad artística de Poesía en Voz Alta convocó a la polémica, precisamente, porque su ideario estético se fundamentaba en un universalismo que promovía una teatralidad de lo poético considerado como un retorno a lo esencial, un reencuentro con los fundamentos del origen del arte y el poder espiritual de la creación humana.<sup>43</sup> Si por un lado, este grupo de experimentación era alabado por su originalidad, hallaron detractores que los tildaron de “artepuristas” y “esnobistas” porque fincaron su actividad en la búsqueda de la “esencia pura” que constituía al teatro, recuperando con formas nuevas a los autores del pasado y dando a conocer las tendencias más modernas de Europa. A propósito del cuarto programa de Poesía en Voz Alta, donde se estrenaron *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas* y *Los pilares de Doña Blanca*, Luis Sánchez Zevada exponía:

Claro está que éste es teatro para un sector reducido, no puede hacerse llegar a todo público. Hay poesía aunque falte mensaje. Hay belleza, armonía y ritmo, aunque falta construcción dramática y tema, y gusta tanto a los snobs, como a quienes disfrutaban de las bellas frases y la literatura; a los comunistoides y los farsantes que vestidos de negro rodean a sus doñas Blancas de Paraguas. Con todo hay espectáculo, y como dije, teatro [...] (Zevada, 2008: 89)

---

<sup>43</sup> Las expresiones vanguardistas y su búsqueda de un sentido litúrgico del espacio teatral no estaban muy alejadas de la propuesta de Nietzsche cuando éste afirmaba que es inútil buscar otro origen de la tragedia que no sea el mismo hombre (Nietzsche, 1992: 42-44). Ni tampoco lo estaba de las propuestas de Carl Jung que, al hablar de los sueños y los mitos, presentaba al hombre moderno occidental arraigado a la aparente seguridad de su conciencia. Ésta le permitía dominar el mundo exterior, pero no le capacitaba para relacionarse con el microcosmos de su ser interior (Jung, 1998: 439-440).

Es importante hacer notar que esta declaración pone de relieve un antagonismo que no se centra únicamente en la cuestión técnica de lo teatral. Reconoce que la manifestación con intenciones de vanguardismo es teatro, pero descalifica su objetivo cuando apunta que aunque hay poesía, es decir, ideario estético, no hay mensaje o en otras palabras tesis social. Como lo muestra la crítica de Zevada, el nacionalismo con su correspondiente quehacer teatral de corte social y político y el universalismo con su búsqueda de la esencia del arte, se enfrentaron expresando su divergencia en torno al quehacer innovador de estos artistas. La pugna entre ambos campos culturales hacía evidente una tensión mucho más profunda y antigua al interior de la tradición ideológica del pensamiento mexicano que, a decir de Carlos Illades, era “una especie de meta polémica, con un polo en el pensamiento empírico y racional, y las visiones teológicas y metafísicas, en el otro” (Illades, 2008: 13). La renovación teatral que emprendió Poesía en Voz Alta implicó una nueva forma de entender la teatralidad a partir de nociones estéticas que se apartaban de las ponderaciones de la mimesis entendida como reproducción literal del mundo. Su carácter de movimiento con intenciones de vanguardismo fue dado por la intención de promover a las manifestaciones teatrales como vínculo con la espiritualidad humana, si consideramos con Innes que, generalmente, la búsqueda de un sector de las manifestaciones vanguardistas en Occidente fue la expresión de la posibilidad de acallar la pérdida espiritual del hombre y de tender un puente entre su ser ancestral y su existencia contemporánea:

El drama de vanguardia generalmente comparte este tipo de objetivo terapéutico casi místico, ya sea en la forma expresionista de una inspiración emocional que supuestamente “transfiguró” a los espectadores de tal manera que surgieron de allí como “Hombres Nuevos”; o en el “exorcismo” de Artaud, que pretendía a la vez liberar de los frenos de la civilización, restaurar la relación natural con el universo espiritual y purgar de toda violencia al público [...] Al mismo tiempo la naturaleza estética y retórica de la acción ritual es esencialmente teatral y ha ayudado a disimular algunos problemas filosóficos que hay en este retorno a las raíces” (Innes, 1995 :25).

En el fundamento “poético” de la práctica artística de Poesía en Voz Alta se encuentra no sólo la noción universalista, promovida desde la intelectualidad

ateneísta, sino que, en su ideario de creación, denominado “teatro imaginativo” o “poético”, estos artistas del teatro experimental recuperaban la ponderación espiritualista de que “La vitalidad, en la base, lo mismo es alimento a la creación artística que de todo ser” (Reyes, 2005: 34). A partir de esta consideración, la intuición poética se constituyó en “el noble significado de la poiesis o creación pura de la mente” (Reyes, 2005: 46). Lo poético se identificó, entonces, con el procedimiento genuino de la literatura, en tanto refiere a “la experiencia pura”, entendida como lo humano esencial, que se opone a “la experiencia de determinado orden de conocimientos” (Reyes, 2005: 44). De este modo, Alfonso Reyes, lector de *La risa*, muestra afinidades con la noción de la “imaginación poética” bergsoniana que es una aprehensión absoluta de lo real. Para Bergson, “Lo que sólo nos interesa en la labor del poeta, es la percepción de profundos estados de alma, de ciertos conflictos absolutamente íntimos. Se trata de una visión que no se alcanza desde afuera, por no ser las almas penetrables mutuamente” (Bergson, 2009: 138). La intención de ficción de todo arte fue ampliamente reconocida por los creadores de Poesía en Voz Alta porque querían revelar mediante la escena poética los mundos no evidentes a la razón: bajo las consideraciones espiritualistas, los mundos “imaginarios”, correspondían a la revelación de “una profunda realidad velada por las necesidades de la vida [práctica o convencional]” (Bergson, 2009: 134). La recuperación del carácter ficticio del arte permitió oponerlo a los métodos de la razón para conocer y configurar el mundo. Bergson apunta que el raciocinio es una forma de conocimiento que “está destinada a asegurar la inserción perfecta de nuestro cuerpo en su medio, a representarse las relaciones de las cosas exteriores entre sí, en fin a pensar la materia” (Bergson, 2007: 13). Reyes habría de considerar la revaloración del término mimesis en tanto el concepto de “imitación de la naturaleza” se había confundido a partir de las nociones epistemológicas de la racionalidad: “El término es equívoco, desde que se tiende a ver en la naturaleza el conjunto de hechos exteriores a nuestro espíritu, por donde se llega a las estrecheces del realismo” (Reyes, 2005: 42). Lo realista, asociado a la enunciación de la expresión superflua de lo vital, se opuso a lo poético, asociado a

las “irrealidades” provenientes del contacto interior con lo vital, es decir, de la coincidencia con la esencia del espíritu humano. De este modo Reyes pondera que lo poético radica en que “añadimos una nueva estructura –probable o improbable- a las que ya existen. Indica, por otra parte que nuestra intención es desentendernos del suceder real” (reyes, 2005: 42). Paradójicamente, este “desentendimiento” prodigaba, bajo las nociones espiritualistas, una “más directa visión de la realidad” (Bergson, 2009: 134). Para Reyes, a semejanza de Bergson, la pureza de la literatura “implica una ruptura con todo lo convencional, un innato desapego dirigido especialmente hacia la conciencia, en fin, una cierta inmaterialidad de la vida, que corresponde a lo que se llama idealismo” (Bergson, 2009: 134). Por eso, cuando el ateneísta consideraba a la literatura “ficción de la ficción” (Reyes, 2005: 33), no implicaba con esto una mayor distancia con respecto al conocimiento fehaciente del objeto, sino la coincidencia más inmediata con su expresión verdaderamente real. Cuando el poeta hace artificio refiere a “algo mucho más universal y profundo que el pequeño suceso práctico” (Reyes, 2005: 33). El espiritualista francés consideraría que “la obra contiene realismo cuando en el alma hay idealismo, y que sólo a fuerza de idealidad es posible ponerse en contacto con lo real” (Bergson, 2009: 134). El quehacer artístico es modelo trascendente y ejemplar de la vida humana en plenitud porque muestra, en su contacto con lo vital,

Que un esfuerzo de este género no es imposible, lo demuestra ya la existencia, en el hombre, de una facultad estética al lado de la percepción normal. Nuestro ojo percibe los rasgos del ser vivo, pero yuxtapuestos unos a otros y no organizados entre sí. La intención de la vida, el movimiento simple que corre entre líneas, que las enlaza unas a otras y les da una significación, esto se le escapa. Dicha intención es lo que el artista trata de aprehender colocándose en el interior del objeto por una especie de simpatía, abatiendo, por un esfuerzo de intuición, la barrera que interpone el espacio entre él y su modelo. Es verdad que esta intuición estética, como por lo demás la percepción exterior, no alcanza más que lo individual (Bergson, 1963: 650-651).

Cuando la percepción de lo verdadero no procede por la generalización, entendida ésta como la abstracción simbólica de lo real -operación psicológica necesaria para los fines prácticos de la vida-, surge la intuición estética, ejercicio de

apreciación no pragmático, que puede enunciar lo individual, asociado a lo original, pero que no se centra en lo determinado, definido en este caso como lo particular. En este sentido, el artificio de lo poético es, como Reyes, expresaba, “literatura en pureza”, que habla al hombre en lo general, pero en tanto esto determina la universalidad de su carácter humano. Frente a las nociones genéricas de la vida convencional, del lenguaje de “lo real determinado” (Reyes, 2005:43), que muestran la faz “impersonal”, es decir, “aquella que el lenguaje fijó de una vez por todas, porque es siempre la misma, en idénticas condiciones para toda la humanidad” (Bergson, 2009: 132), está el lenguaje poético, cuya intención estética “le obliga a observar internamente con tanta potencia, que en lo real descubre lo virtual” (Bergson, 2009: 139): percibir las cosas por sí mismas, como entes “individualizados”. Es decir que, el arte en pureza, con su intencionalidad de ficción, muestra lo personal y, por tanto, lo único e imprevisible del desarrollo creador de la vida que transita como un flujo por el canal de lo humano: “El dramaturgo nos muestra el desenvolvimiento de un espíritu, un asunto con sentimientos y hechos, que, producidos una vez, nunca más se producirán nuevamente” (Bergson, 2009: 136). De este modo, para los creadores de Poesía en Voz Alta, lo individual implica a lo universal, lo ficticio a lo real y lo poético a lo artístico, en tanto, ajeno a los fines prácticos el teatro “se ha servido de aquellos rodeos de catacresis con los que se nombra lo innominado” (Reyes, 2005: 27).

### **VIII. La escritura poética de Garro: una puerta a la realidad espiritual**

Como lo muestra la actividad de Poesía en Voz Alta, el universalismo inspirado desde el quehacer místico esteticista de los ateneístas, promovió que durante la primera mitad del siglo XX, algunos creadores con intenciones de vanguardismo contemplaran la trascendencia de las formas canónicas, pero a través de la recuperación de “lo oral, lo particular, lo local, lo temporal, en fin, de la subjetividad, sin desdeñar la objetividad que es vista como uno de los criterios y no el único criterio de la verdad” (Alcántara, 2008: 14). La obra de muchos escritores mostraba su afán de renovación artística en la inclusión de poéticas tradicionales y recursos innovadores sin contradicción, proponiendo un canon de

escritura distintivo que parecía responder estilísticamente al ideal vasconceliano sobre la multiplicidad recuperada en la síntesis de lo mestizo: “un día vendrá en que la historia [...] nos exija frutos maduros y originales, como corresponde a la nueva zona del espíritu que se ha formado por el cambio de medio y la fusión de razas” (Vasconcelos, 2000: 115).<sup>44</sup> Deborah Cohn establece, como manifestación ejemplar de este canon a la obra de Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, publicada en 1947, pues integraba el contenido social, “con la estilística y temática experimentales del modernismo anglosajón, que comenzaba a influir en la ficción hispanoamericana de aquella época” y demostró que la inclusión de influencias extranjeras “no eran sinónimas del abandono de temas y preocupaciones mexicanos” (Cohn, [www.clio.110mb.com/identidad\\_cult\\_en\\_Mexico.pdf](http://www.clio.110mb.com/identidad_cult_en_Mexico.pdf):3). De manera semejante, el quehacer dramático de Garro se caracterizará, entre otras cosas, por recuperar el carácter universal del espíritu humano sin excluir el perfil local de las circunstancias y personajes que son definidos por el patrón idiosincrático nacional:

En esta obra [*Un hogar sólido*] de acentos universales, México está siempre presente. Hay referencias a lugares como Chihuahua y el río Mezcala; a un personaje histórico como Benito Juárez, y a organizaciones como la Asociación de Ciegos. Aquí los personajes son mexicanos por sus creencias religiosas, la preocupación femenina por el hogar y la ropa, en sus formalidades y cortesías, en su desconfianza hacia el gobierno, y por la creencia de que la muerte es otra fase de la vida (Unger, 2006: 91).

Debido a estas características, en el momento de su recepción, la primera incursión de Garro en la dramaturgia fue acogida como una expresión innovadora del teatro de la modernidad. Para Luis G. Basurto, la recién estrenada dramaturga poseía “un espíritu mexicanísimo de lo universal” (Basurto, 2008: 87). Armando

---

<sup>44</sup> Tal como lo quería Usigli, la producción dramática de la generación de los cincuenta supo conformar varias propuestas dentro del paradigma de teatro nacional de la modernidad que él mismo había impulsado. Los herederos más inmediatos de su pensamiento fueron, en su mayoría, los alumnos de su cátedra impartida en la Universidad Nacional: Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Héctor Mendoza y Jorge Ibargüengoitia, entre otros. A decir, de Armando Partida (2000), los conocimientos sobre los dramaturgos de la vanguardia europea y del realismo norteamericano que el maestro Usigli les inculcó, fueron tan sólo un punto de partida para que elaboraran un discurso y una estética propia.

de María y Campos consideraba que el teatro de Garro “se nutre [...] de las raíces hundidas en la tierra nuestra con jugos y esencias subterráneas de nuestro acervo folclórico en su más pura esencia: la canción infantil” (María, 2008: 92), pero también encontraba que mantenía relación con Maeterlinck, Giradoux y Anouilh. Juan García Ponce advertía que *Un hogar sólido* es un “impresionante estudio psicológico, pero no por esto menos poético, de la realidad mexicana” (García, 2008: 94). Más tarde, Carlos Solórzano, pone de relieve que el carácter singular de su escritura proviene de la experimentación innovadora y de su revitalización de lo mexicano cuando afirma que “Ha asimilado todas las corrientes literarias de vanguardias, para retornar a los temas de su infancia, a la magia de las leyendas provincianas, a la breve y sustanciosa sabiduría humana resumida en refranes y en las frases gastadas a lo largo del tiempo, que ella sabe animar con nuevas significaciones” (Solórzano, 1973: 222). La caracterización que sus críticos y estudiosos hacen de su quehacer creador expresa la deuda de la dramaturgia garricana con sus tutores intelectuales. Si Garro “ve a sus personajes y al mundo en que éstos se mueven con ojos mexicanos desprovistos de prejuicios nacionalistas” (Carballo, 1986: 506) es porque, el misticismo esteticista de sus predecesores incitaría a la joven escritora a configurar una poética de creación que entendía que “es pasible de mención o aprovechamiento literario toda realidad que llega a nuestra mente. La intención de la literatura es inflexible; sus motivos ilimitados. Al punto que la literatura puede definirse por esta pureza de sentido y esta universalidad de motivos” (Reyes, 2005: 24). Sus encuentros intelectuales y artísticos con Usigli, Los Contemporáneos y los propios Ateneístas, férreos universalistas, definieron que su escritura se mostrará heredera de la misión sagrada del intelectual por liberar, mediante la cultura, el Ser de lo mexicano: “El teatro como un medio de cambio social fue una de las creencias fundamentales de Usigli, basado en que el desarrollo no proviene tanto de la educación racional de las ciencias, como de la transformación de la conciencia. En esto fue un seguidor de Vasconcelos, quien creía en las virtudes liberadoras del arte” (Schmidhuber, 2006:<http://www.cervantesvirtual.com/obra/rodolfo-usigli-ensayista-poeta-narrador-y-dramaturgo-0/>). A semejanza de ellos, la escritora comprendió la transformación

social como una búsqueda espiritual y un cometido ético de la creación artística: “[...] yo creo que el escritor es el que da el patrón de cómo vamos a ser. Homero inventó al griego. A partir de Homero todos los griegos fueron iguales. Todos fueron Aquiles” (Garro en Miller, 1979: 215). Garro admira a Juan Rulfo, a Martín Luis Guzmán y a José Vasconcelos porque veía en ellos al “escritor apegado al país, de raíz mexicana y que presenta un México profundo y auténtico” (Garro, [http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores\\_more.php?id=5813\\_0\\_15\\_0\\_M](http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores_more.php?id=5813_0_15_0_M)). También declaró, según Marcela Magdaleno, que la decisión de su incursión en la dramaturgia fue promovida por el contenido de *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*, obras magistrales de Mauricio Magdaleno, porque

[...] me impactaron enormemente, tal vez no hubiera rescatado las voces de mis ancestros revolucionarios, la voz del diablo, del ángel, del dolido, la voz apaciguada por la bala, los susurros del campo. El Teatro de Ahora refleja las voces del imaginario colectivo, que nadie escuchaba en aquel entonces, porque todos estaban ocupados mirando la modernidad. Cuando me di cuenta que estas voces estaban siendo extirpadas de la historia oficial, comprendí que era urgente rescatarlas del averno” (Garro en Rosas, 2008: 34).

Cuando Garro se propone rescatar de la condenación las voces del origen que hablan por medio de sus ancestros, parece encontrarse con la dimensión estética de la existencia humana que fue ampliamente desarrollada por Caso, Vasconcelos y, posteriormente, por Samuel Ramos, pues los ateneístas suministraron a sus concepciones filosóficas un “tono de cristiano optimismo y generosidad, de libertad, de simpatía por el pueblo” (Salmerón en Silva, 2011: 273).<sup>45</sup> Como lo demuestran los discursos de su obra dramática, la renuncia a la modernidad que proclama la dramaturga refiere a los patrones que sustentan la supremacía de la racionalidad científica, a la que sus maestros ateneístas habían identificado con las propuestas morales y sociales del pensamiento positivista: “una visión crítica y

---

<sup>45</sup> El antecedente del surgimiento del Ateneo de la Juventud fue la agrupación denominada Sociedad de Conferencias, formada en 1908 por iniciativa de Jesús T. Acevedo, principalmente, en la que participaron personalidades del medio cultural mexicano como José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Carlos González Peña, José Escofet, Martín Luis Guzmán, Diego Rivera, Manuel Ponce, Julián Carrillo, Isidro Fabela y Federico Mariscal. Sin embargo, la nueva generación de jóvenes intelectuales ya se había dado a conocer públicamente, en 1907, mediante la revista *Savía Moderna*.

negativa de los modelos culturales tanto intelectualistas como materialistas de la modernidad y propugnan un nuevo modelo cultural que al menos dé cabida a las dimensiones emotivo-sensibles y no utilitarias de la existencia y la actividad humanas” (Teodoro, 2011: 543). Garro, siguiendo el “mexicanismo de ‘sangre y alma” (García, 2008: 291) de Reyes, pretende proveer con su escritura dramática los medios de liberación de la patria oprimida. Sus textos dramáticos hablan de la libertad de los mexicanos, pero sin proclamas “politizadas” porque “Si [al ser humano] lo convertimos en masa, pierde su sentido de ser, se convierte en algo informe e inhumano, es decir, en el sueño soñado por los totalitarios” (Garro en Schmidhuber, 2007: 110). En cambio, reconoce que los creadores que “vuelven al español esencial” trabajan con un lenguaje “muy rico, muy flexible, muy variado” que les permite ser “los que han hablado de México” (Garro en Miller, 1979: 215). A semejanza de Reyes, como de Ureña y Vasconcelos, comprendió la importancia de tender un puente con la cultura occidental, pues “por medio de sus propias raíces, México se predisponía así, culturalmente, a lo universal” (García, 2007: 290). Los rasgos de su ideario dramatúrgico revelan un retorno y revaloración a la tradición hispánica que, desde el impulso ateneísta y el quehacer de Los Contemporáneos, había sido diseminada a fin de comprender la magnitud del espíritu de lo hispanoamericano.<sup>46</sup> La recuperación del pasado común y originario determina su quehacer contemporáneo:

---

<sup>46</sup> A este entorno cultural habría que añadir que la presencia de la filosofía española toma fuerza en la época de juventud de Garro, debido a la diáspora de intelectuales a causa de la Guerra Civil Española. Esta fuerza a varios pensadores a buscar refugio en México donde son apoyados, en gran parte, por la Casa de España en México que posteriormente se convertirá en El Colegio de México. Se establecen en el país Joaquín Xirau –gran difusor de la filosofía bergsoniana en la segunda mitad del Siglo XX- Juan Roura, Juan David García Bacca, María Zambrano, Jaime Serra Hunter, Eduardo Nicol, José María Gallegos Rocafull, Luis Recaséns Siches, Eugenio Imaz, Wenseslao Roces, Adolfo Sánchez Vázquez y José Gaos. Éste último -también orteguista- sería otro afanoso de los estudios sobre Latinoamérica y la filosofía de lo mexicano (Villoro, 1995: 79), dedicando estudios a Ramos, Caso, Reyes, Oswaldo Robles, Vasconcelos, Justino Fernández y Edmundo O’Gorman. Sus discípulos entre los que destaca Leopoldo Zea fundan, en 1948, el grupo Hiperión: Emilio Uranga, Jorge Portilla Luis Villoro, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez McGregor, Salvador Reyes Nevares y Fausto Vega. Si bien su actividad conjunta sólo duró hasta 1953, fueron los máximos exponentes del legado de una ontología del mexicano en el medio siglo y continuaron la impronta espiritualista en torno a las ideas de la fenomenología kantiana, el orteguismo y el existencialismo. Así como en el ámbito de la literatura, la escritura garriana es heredera del impulso ateneísta, el legado de dichos pensadores se percibe en el grupo Hiperión en aspectos como su inquietud por definir “lo mexicano” y su propósito de sintetizar lo nacional y lo universal, así como por retomar las reflexiones de Caso y

Mi primer contacto con el teatro fue en la infancia y a través de la lectura de los clásicos españoles. *La dama boba*, *La estrella de Sevilla*, *Las paredes oyen*, *El perro del hortelano*, *El condenado por desconfiado*, etcétera, me iniciaron en el deslumbrante mundo de la fantasía española del cual todavía no acabo de salir. [...] Mi paso por la Universidad de México fue una continua presencia del teatro español, que para mí sigue siendo el teatro superior. Me da risa que algunos piensen que mi manera de escribir proviene de Ionesco, y me parece que este juicio viene de personas que sólo leen a los autores de moda. Me proclamo discípula, mala, pero discípula de los autores españoles. No sólo de los autores de teatro, sino de los prosistas, desde los clásicos hasta Valle Inclán, Gómez de la Serna, etcétera, que me han enseñado el disparate, ya que no he podido alcanzar su imaginación y su fantasía. Me siguen asombrando: *El licenciado Vidriera*, *Los cuernos de don Friolera*, *El diálogo de los perros*, etcétera (Garro en Rosas, 2008: 40).

La particularidad de la dramaturgia de Garro muestra que, como lo habían declarado los intelectuales de Poesía en Voz Alta, la interrelación de lo nuevo y lo antiguo, la integración de las poéticas dramáticas tradicionales y aquellas de vanguardia, era un medio para volver al origen legítimo del acto teatral, despojándolo de lo suplementario y haciendo resurgir su identidad lúdica e imaginativa: “Un baño diario en su inagotable fantasía [la de los ‘incomparables y eternos vanguardistas españoles’] es lo que deseo a todos aquellos que quieran permanecer siempre jóvenes” (Garro en Rosas, 2008: 40). Para Antonio Magaña Esquivel era indudable que los principios de la escena poética que desplegó Poesía en Voz Alta habían sido el mejor sostén para la dramaturgia de Garro porque su teatro consistía en “alusión alegórica y fantástica [...] todo ello con el encanto y la magia de la palabra; es [...] un teatro que se aparta de toda convención escénica, que confía su destino al sutil y poderoso instrumento que es el lenguaje y a la revelación prodigiosa que de la palabra puede tener el director de escena” (Magaña, 2008: 114). Magaña refiere a la enunciación poética que caracteriza a la obra de Garro en su singularidad y que fue uno de los aspectos innovadores ampliamente reconocido por sus críticos desde sus primeras

---

Vasconcelos para configurar sus nociones sobre la existencia mexicana. En sus miembros está presente la intención liberadora que el Ateneo de la Juventud le había conferido a la filosofía metafísica.

incursiones. Como las otras características de su producción dramática, lo poético respondía a las consideraciones metafísicas sobre el arte de una intelectualidad que quería apartarse del racionalismo engendrado por la ciencia positiva. Su escritura dramática que “es un pensar para la puesta en escena” (Garro, [http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores\\_more.php?id=5813\\_0\\_15\\_0\\_M](http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores_more.php?id=5813_0_15_0_M)), se sustentaba en la consideración de lo poético como expresión de artificio. Como Reyes, Garro entiende que el arte es un suceder ficticio que revela más lo real cuanto más “se le pide. Así, el sumo sacrificio de lo útil, de lo que se parece a la práctica mejor dicho, de lo que evoca las cosas de la existencia diaria” (Reyes, 2005:50). El sentido estético de la escenificación, dado por la aceptación de su intención ficticia, pondera a su dramaturgia como configuradora de los ambientes mágicos que le reconocen gran parte de sus críticos, ya que la función lírica promueve “la manera formal más distante del uso práctico” (Reyes, 2005: 52). De la dramaturgia garriana podría decirse lo que Reyes apunta de la función poética: “el lenguaje busca otra manera de ajuste en otro plano, en el plano de la fantasía” (Reyes, 2005: 55). La predilección por la dimensión poética deviene de la convicción de la dramaturga por una noción cercana a la “literatura en pureza”, que “conduce a una visión de lo literario más extensa todavía que la misma literatura” (Reyes, 2005: 22). Si, desde el espiritualismo, la misión del artista dentro de su sociedad se contempla como un quehacer trascendente que revela “otra vida que no está en la vida” (Reyes, 2005: 32), el arte busca trascender la enunciación “realista”, emparentada a una visión racional o útil de la vida. Emmanuel Carballo, ponderando los parámetros innovadores de su escritura poética, legitima la obra de la dramaturga:

[...] trata criaturas y asuntos sin demorarse en las peculiaridades étnicas, en los rasgos puramente locales, en los matices folklóricos. Rompe con el teatro costumbrista, con el teatro propagandístico, con el teatro que ha bajado el realismo a las entendederas del público burgués y con el teatro mimético que reproduce sin genio las innovaciones escénicas de vanguardia. Es realista, pero su realismo va más allá de la descripción de las costumbres y el análisis psicológico de los personajes. El suyo es un realismo mágico, próximo al cuento de hadas y la narración terrorífica. Un realismo que anula tiempo y espacio, que salta de la lógica al absurdo, de

la vigilia al sueño pasando por la ensoñación. Mira al hombre y al mundo con la experiencia del adulto y la inocencia del niño (Carballo 1986: 506).

La escritora se aparta del “realismo” lo mismo que del teatro “político”, porque se opone a la “literatura ancilar” que “sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios” (Reyes, 2005: 17) y que, por lo mismo, conduce a conocimientos especiales. Frente a la literatura que trata de lo vasto, porque expresa “al hombre en cuanto es humano” (Reyes, 2005: 18); está la no-literatura que se limita a lo determinado, pues remite a la humanidad “en cuanto es teólogo, filósofo, científico, historiador, estadista, político, técnico, etcétera” (Reyes, 2005: 18). Para Garro, la literatura funda su valía en que “refiere a la experiencia pura” de lo humano en tanto humano y en que busca “un ajuste estético de especie lingüística, [el cual] resulta[n] en univocidad de contenido intuitivo e individuado” (Reyes, 2005: 39-40). A Schmidhuber le declara que: “tampoco yo creo en la ridícula mentira del teatro de ‘nosotros’. [...] me opongo a las obras de los impostores inventados por los políticos demagogos, que están terminando con el teatro en el mundo entero. [...] asistimos al triunfo de los impostores en el arte” (Garro en Schmidhuber, 2007: 108-111). Reyes, como Bergson aceptan que “el arte tiende constantemente a lo individual” (Bergson, 2009: 136), en el sentido de que lo único de cada manifestación vital está encubierta en la simbolización generalizadora del lenguaje racional. En el rechazo que Garro manifiesta a “los modernos” subyace la negación de la supremacía de la racionalidad y del progreso social basado en la visión científica y tecnológica. Si, anteriormente, los ateneístas habían identificado a éstas con las propuestas morales y sociales del pensamiento positivista, su discípula las relaciona con una época en que la modernidad implicaba la promoción de un teatro que cifra su valía en el regodeo exclusivo de la técnica o en la reducción de la expresión literaria a vehículo panfletario. Según el ideario espiritualista, podría considerarse que ambos procederes rozan los límites que desvirtúan el poder trascendente del arte, porque tanto el extremo tecnicismo como el excesivo énfasis en la articulación de un mensaje apelan más al intelecto que a “la franja de la intuición que rodea su inteligencia” (Bergson, 1946: 335). En uno y en otro, la actividad intelectual se

cierra sobre sí misma, la expresión se torna simbólica en el sentido de que no revela ya otra cosa que lo determinado de la forma o el contenido y, por tanto, es ajena a lo esencial:

Cuanto más las ideas abstractas pueden dar servicio al análisis, es decir, a un estudio científico del objeto en sus relaciones con todos los demás, tanto son incapaces de reemplazar a la intuición, es decir, a la investigación metafísica del objeto en lo que tiene de esencial y propio. Y efectivamente, por una parte, tales conceptos, colocados en hilera, nunca nos darán sino una recomposición artificial del objeto, del que sólo pueden simbolizar ciertos aspectos generales y en cierto sentido impersonales. Por esta razón es inútil creer que con ellos se capta una realidad cuya sombra se limitan a presentar (Bergson, 1960: 16).

A través de la pura forma o del puro contenido la expresión se limita al simbolismo, entendido como el terreno de las generalidades y convenciones artificiales a través de las cuales “Mi conciencia y mis sentidos no me aportan otra cosa sino una realidad prácticamente simplificada” (Bergson, 2009: 131). Por eso, para Garro, el modelo de creación artística es el de los escritores que mantienen en equilibrio “la nota comunicativa” y “la nota expresiva” (Reyes, 2005: 36-37); afirma que “creo que la literatura son palabras porque forma y contenido son la misma cosa (Garro, en Miller 1979: 219). Las declaraciones de la dramaturga muestran que lo anterior nada tiene que ver con la negación de la autonomía estética propia del quehacer creador “pues sabemos que la expresión literaria agota su fin en sí misma” (Reyes, 2005: 25); más bien la crítica a la “modernidad” que hace la dramaturga se refiere, como Reyes apuntaba, al riesgo de “La especialización exacerbada en el puro placer verbal –extremo agudo del deleite técnico” (Reyes, 2005: 20). La autora combate en su noción de “arte puro”, “la orilla por donde la función literaria se desvirtúa en función de mera ingeniosidad lingüística” (Reyes, 2005: 20):

[...] hacer puramente literatura no me parece muy honrado, desprecio ese purismo que quiere desprenderse de los hechos bajo la certidumbre de que un arte puro es posible. [...] Yo creo que si se vive en un tiempo y están sucediendo cosas importantes hay que meterlas en el contexto del libro, de lo contrario no sirve para nada (Garro, [http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores\\_more.php?id=5813\\_0\\_15\\_0\\_M](http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores_more.php?id=5813_0_15_0_M)).

Garro es consecuente con su rechazo a la “modernidad” porque su aspiración es la de la “literatura en pureza”, en la que “en el efecto producido y no en la causa está la universalidad” (Bergson, 2009: 136). La literatura no es purismo, pero es, fundamentalmente, la que “recoge la experiencia pura de lo humano” (Reyes, 2005: 18). Lo que hace ser a la Literatura, por oposición a la “no-literatura” de las disciplinas de las matemáticas, la historia o la política es su intención de hablar sobre “lo humano puro [que] se reduce a la experiencia común de todos los hombres” (Reyes, 2005: 18). En este sentido, Garro habría de definir a la tragedia helenística como paradigma del quehacer de un teatro legítimo, puesto que encontraba que lo puro correspondía a la esencia primigenia. El valor de la literatura yace en su capacidad para develar esa singularidad que, compartida por todos los seres humanos, se convierte entonces en la verdad universal, más profunda que cualquier rasgo social o cualquier artificio estético:

El hombre (y la mujer) es singular. Y en su singularidad está su universalismo y, por ende, su tragedia. [...] En la singularidad de Edipo nos podemos reconocer todos, porque es un arquetipo, pero en el teatro de ‘nosotros, donde el hombre se convierte en una caricatura colectiva, nadie podrá reconocerse’ (Schmidhuber, 2003:128).

Para Garro el arte posee profundas implicaciones metafísicas, en tanto, se comprende que, en el ejercicio poético que entraña la literatura, “Esta irradiación metafórica hace ver a las claras que aquí se procura satisfacer una necesidad espiritual diferente, diferente por su cualidad misma, de las otras dos [histórica y científica]: una necesidad que pertenece al orden creador o demoniaco, una ficción [...]” (Reyes, 2005: 26). A diferencia del modelo racionalista del siglo XIX, el pensamiento espiritualista ponderó que el ser humano sólo puede ser libre en la medida en que se reencuentre con lo divino, con el origen de lo vital. La memoria y la imaginación, amparadas mediante el arte, implicaron desde entonces un poder creador y libertador sobre la construcción de la realidad, por lo que la instancia de lo estético se convirtió en la puerta de la conciencia a la realidad espiritual. Desde una perspectiva metafísica, el teatro revela, es decir, poetiza la realidad; mostrando a los seres en el ejercicio mismo que los fundamenta universalmente: su habilidad de creación, la capacidad poiética con que pueden transformar la

realidad y trascender los límites del mundo acotado. Si en su producción dramática conviven el uso de recursos dramáticos innovadores con los de la tradición aristotélica, a los que la escritora se refirió, una y otra vez, como el paradigma de perfección dramática, es porque para la dramaturga renunciar al teatro clásico, griego o hispánico, era lo mismo que abolir lo sagrado, perderse la oportunidad de entregarse a la dimensión poética de la realidad donde se revela “la posibilidad de vivir dentro de una realidad infinitamente más rica que la realidad cotidiana” (Garro en Rosas, 2008: 40). Bergson advertía también la función trascendente del arte de la antigüedad cuando expresa que “Artistas extraordinarios los griegos crearon un tipo de verdad suprasensible y de belleza sensible, a cuyo atractivo resulta difícil resistir” (Bergson, 1963: 810). Ni los ateneístas, ni Garro escaparon a su atractivo porque encontraban en la acción creadora un ejercicio trascendente. La dramaturga reconocía que en la sociedad de la antigüedad, el teatro tenía como función primordial la revelación de un mundo espiritual:

¡Es tan raro escuchar a alguien que crea todavía en la misión sagrada del teatro, ahora que lo han convertido en slogans, carteles y consignas! El teatro es la dimensión de la tragedia y está por encima de los carteles o del llamado “teatro realista o socialista o popular”. ¿No te parece que Calderón, Lope y Sófocles, etc.; hicieron teatro político? Es decir que su teatro entraba dentro de la política de su tiempo. ¡Claro que el teatro político en el más alto sentido de la palabra, es decir, en el sentido religioso del hombre! (Garro, 2003:128)

El ideario de creación ateneísta está presente en la predilección que Garro sostenía hacia una dramaturgia que fuese, como la de los griegos, “el espejo del hombre y su destino” (Schmidhuber, 2007:109), pero sin ser una interpretación literal porque “el estado literario sostiene el derecho a la inmersión intuitiva” (Reyes, 2005: 30). Consecuentemente, la escritora declara a Miguel Ángel Quemain que la literatura es una forma de conocimiento en la que “descifro muchas cosas porque también la escritura te ayuda a desnudar a los otros” (Garro,

[http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores\\_more.php?id=5813\\_0\\_15\\_0\\_M](http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores_more.php?id=5813_0_15_0_M)). De este modo, la denominación de teatro poético que se le

confiere a la escritura de Garro rebasa sus asombrosos juegos lingüísticos. Lo poético consiste también en la conciencia de que su teatro se conforma como una expresión estética capaz de hacer irrumpir una dimensión espiritual que libera al género humano “siempre condenado a repetirse y a repetir su mismo error o su desdichada condición humana” (Schmidhuber, 2007:115). Si el arte de la escritura, según Reyes, concluye en “contagio simpático de naturaleza supraintelectual, y al cabo, en deleite de integración anímica, que algunos consideran como intermediaria hacia la compenetración mística”, Garro expone con su quehacer dramático que “podemos salvarnos por un acto casi mágico [...] es la iluminación repentina” (Garro en Miller, 1979: 206). La escritora declaró, en entrevista con Carmen Alardín que “El papel que desempeña el lenguaje poético en mis obras breves de teatro es el de la libertad interior. No creo que exista la libertad exterior. Creo que sin esa libertad interior, la poesía y el espíritu se asfixian, dejan de ser” (Garro en Rosas, 2008: 28). Gran parte de los textos dramáticos garrianos propone otro modo de vida, un plano de existencia excepcional, una nueva realidad que acaece por acción del fondo irracional de la conciencia: el espíritu es por esencia poético, es decir, crea. Entonces, cuando, mediante la imaginación, ejerce su potencia creadora, libera a los seres de los frenos artificiales de la civilización material. Ésta es la vivencia de una dimensión de la conciencia en la que se accede a una coyuntura del tiempo despojada de las contradicciones deterministas de la realidad convencional. Como los espiritualistas, Garro postulará que la vida es cambio, libertad creadora y movilidad universal y, por tanto, la identidad del ser es un dinamismo espiritual que no puede reducirse a las concepciones rígidas del conocimiento. A través del fundamento de su expresión dramática y de las características temáticas de sus obras, la escritora parece aceptar que es preciso que el hombre moderno recupere, más allá de nacionalismos deterministas, lo que de universal tienen sus raíces, es decir, el sustento metafísico de su actividad creadora, de su realización trascendente en la dimensión espiritual.

## IX. La poética innovadora de Garro: la revelación de un estado místico de la conciencia

Desde sus primeras incursiones, Garro fue considerada una dramaturga innovadora. En el año de su estreno, 1957, *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas*, y *Los pilares de Doña Blanca*, fueron catalogadas de “piezas surrealistas” (Sánchez, 2008: 88).<sup>47</sup> Del mismo modo las calificó Margarita Michelena en su reseña del 17 de agosto de ese año (Michelena, 2008: 110). Alejandro Moreno Ling las relacionaba con las influencias extranjeras y de vanguardia cuando opinaba que en su escenificación había sido indispensable la experiencia de Poesía en Voz Alta al poner en escena, previamente, a Neveux, Tardieu, García Lorca y Ionesco (Moreno, 2008: 90). Posteriormente, Emilio Carballido habría de decir que la escritura dramática de Garro está emparentada con el teatro de Ionesco (Carballido, 2008: 119), mientras Marcela del Río explicaría que la innovación estilística de sus textos dramáticos breves proviene de su acercamiento al grupo de los surrealistas durante su paso por París en 1937 (Del Río, 2008: 142). A la luz de la actualidad críticos como Patricia Rosas Lopátegui, por dar un ejemplo, afirman que su producción dramática forma parte de la “modalidad dramática” que desarrollan Alfred Jarry, Samuel Beckett, Albert Camus, Eugéne Ionesco, Jean Genet e, incluso, Antonin Artaud y Harold Pinter (Rosas, 2009: XIX).<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Cuarto programa de Poesía en Voz Alta: Obras cortas de Elena Garro: *Andarse por las ramas*; *Los pilares de Doña Blanca*; *Un hogar sólido*; y *La vida airada* sobre textos de Quevedo. Reparto: Carlos Fernández, Carlos Castaño, Rosa María Saviñón, Juan José Gurrola, Manola Saavedra, Enrique Stopen, Juan Ibáñez, Argentina Morales, Tara Parra, y J. L. Pumar. Música de Leonardo Velásquez. Escenografía y vestuario de Juan Soriano. Dirección Héctor Mendoza. Asistente: J. L. Ibáñez. Producción: Teatro universitario. Estrenó el 19 de julio de 1957 en el Teatro Moderno (Cruz, 1990: 27).

<sup>48</sup> Durante las últimas décadas del siglo XX, se han emprendido análisis y reflexiones sobre su obra dramática, en especial en Estados Unidos, Francia y México. Entre los estudiosos de sus obras teatrales, por mencionar solamente a algunos, se encuentran Patricia Rosas Lopátegui, (“Un hogar sólido: pieza existencial para un público mexicano” en *Alba de América* 7, (1989), nos. 12-13, pp. 221-31), Francisco Beverido Duhalt (“Los perros de Elena Garro: La ceremonia estéril” en *Texto Crítico* 12, (1986), nos. 34-35, pp.118-35), Richard Callan (“El misterio femenino en *Los perros de Elena Garro*” en *Revista Iberoamericana* 46, (1980), nos. 100-101, pp. 231-35 y “Elena Garro’s *El Encanto, tendajón mixto: The Magical Woman and Maturity*” en *Crítica Hispánica* 14, (1992) nos. 1-2, pp. 49-57), Sandra Messinger Cypess (“Visual and Verbal Distances in the Mexican Theater: The Plays of Elena Garro” en *Woman as Myth and Methapor in Latin American Literature*, ed. Carmelo Virgilio y Naomi Lindstrom, Columbia: University of Missouri Press, (1985) ),

En el fondo de la variedad de percepciones sobre la obra de Garro subsiste el reconocimiento común a la singularidad innovadora de su dramaturgia, proveniente de un modo distinto de comprender lo real. Más allá de la inclusión entre los autores del Realismo Mágico que, paradójicamente, Garro desestimó al final de sus días o de su relación con las expresiones de Vanguardia a las que también se mostró renuente, las ricas valoraciones de sus estudiosos muestran el camino para considerar la filiación de la autora a la “vanguardia humanista” y el profundo arraigo del pensamiento espiritualista que emanaba de los círculos culturales que transitó durante su vida. El acercamiento de Garro con los planteamientos metafísicos de su núcleo cultural fue profuso, pues la educación en las aulas universitarias, y la formación artística que adquirió en su colaboración con Los Contemporáneos, incrementaron el conocimiento sobre la actividad del

---

Catherine Larson (“Recollections of Plays to Come: Echoes and Foreshadowing in the Theater of Elena Garro” en *Latin American Theatre Review* 22, (1989), no. 2, pp. 31-36), Gabriela Mora (“Rebeldes fracasadas: una lectura feminista de *Andarse por las ramas* y *La señora en su balcón*” en *Plaza Revista del Departamento de Lenguas Romances de Harvard University*, (1981-82) no. 5-6, pp. 115-31; “*La dama boba* de Elena Garro: Verdad y ficción, teatro y metateatro” en *Latin American Theatre Review* 16, (1983), no. 2, pp. 15-22 y “*Los perros* y *La mudanza* de Elena Garro: designio social y virtualidad feminista” en *Latin American Theatre Review* 8, (1975), no. 2, pp.5-14), Erminio Neglia (“La escenificación del fluir psíquico en el teatro hispanoamericano” en *Hispania* (1975), pp. 884-89), Inmaculada Pertusa (“Una aproximación a las realidades mágicas propuestas en el teatro de Elena Garro” en *Explicación de Textos Literarios* 25, (1996) no. 1, pp. 105-115), Malkah Rabell, (“Los dramaturgos mexicanos: Felipe Ángeles” en *Los Universitarios*, (1979), 135-36, pp. 9-10), Marta Umanzor (La visión de la mujer en la obra de Elena Garro: *El árbol*, *Los perros*, *Los recuerdos del porvenir*, *Testimonios sobre Mariana* y *La casa junto al río*, (1996) Miami:Universal-Caniqui), Luz Elena Gutiérrez de Velasco, (“Elena Garro, maga de la palabra” en *Elena Garro, reflexiones en torno a su obra*, México: INBA-CITRU, (1992), pp. 34-26), Margarita Tapia Arizmendi (“Lenguaje dramático en *El Encanto, tendajón mixto*” en *Ibíd.* pp. 39-47), Octavio Rivera (“Un hogar sólido: realidad e irrealidad” en *Ibíd.* pp. 55-62), Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (“A propósito del teatro de Elena Garro” en *Ibíd.* pp. 27-34) y Sara Ríos Everardo (“La magia temática constante en *Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca* y *Ventura Allende*” en *Ibíd.* pp. 35-38). Entre los acercamientos más recientes a la producción dramática de Elena Garro destacan, en 2008, *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, compilado por Patricia Rosas Lopátegui, donde la reflexión sobre la propuesta teatral de Elena Garro es abordada desde una profusión de miradas como la de Víctor Hugo Rascón Banda, María Luisa Mendoza, Silvia Molina, Estela Leñero Franco, René Avilés Fabila y Marcela del Río Reyes. Además recupera textos del acervo histórico a los que de otro modo serían imposible acceder; entre ellos se encuentran las apreciaciones de Salvador Novo, Juan García Ponce, Luis G. Basurto y Armando de María y Campos y, más recientemente, los testimonios de Olga Harmony, Emilio Carballido y Héctor Azar. Un año antes aparece *Los colores de la memoria, percepciones sobre Elena Garro*, en el que se dedica una porción del volumen al teatro. Alicia V. Ramórez Olivares ocupa los conceptos de la teatralidad en el análisis de la obra dramática de la autora, mientras Josie S. Bortz trata la temática del tiempo en la obra póstuma *Sócrates y los gatos*. En 2009, *Elena Garro: Un recuerdo sólido* analiza en los artículos de Catherine Larson y Gabriela Mora obras como *Felipe Ángeles*, *Andarse por las ramas* y *La Señora en su balcón*.

espíritu que ya poseía la escritora. Como relata a Carballo, recibió, en la infancia, una formación ecléctica que albergaba a la cultura clásica, los dogmas cristianos, los principios de la monarquía absolutista, la literatura oral surgida de las bocas indígenas de las nanas, la filosofía idealista y romántica: “la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, el baile, la música, el orientalismo, el misticismo” (Carballo: 495).<sup>49</sup> La escritora aprendió en el entorno familiar que la realidad verdadera es la de un dominio espiritual que se expresa en la enunciación de un tiempo que se trastoca en realidades singulares:

[...] se hablaba mucho de Einstein y de la relatividad, y [...] papá era budista también, [...] y comentábamos mucho también el tiempo en México, que el tiempo era finito entre los antiguos mexicanos. Pero el tiempo es variable. Pero como decía mi padre, que como éramos ayer, éramos hoy, y éramos mañana, que es como un juego de espejos. Es bastante oriental eso [...] todo lo [...] aprendí de chica en mi casa de los alemanes, del budismo y de los ocultistas también. Papá tenía una biblioteca muy grande... como vivíamos solos, pues sus únicos interlocutores éramos sus hijos. Entonces discutíamos todo desde chicos y yo tengo esa idea del tiempo (Garro en Miller, 1979: 205).<sup>50</sup>

Las referencias al pensamiento budista y orientalista de José Antonio Garro muestran los tópicos que nutrieron al pensamiento espiritista, el cual al adoptar la fascinación por lo exótico, propia del siglo XIX, ponderó un concepto alterno acerca del tiempo, del todo opuesto al racionalismo, que fue definido por las teorías de la metempsicosis.<sup>51</sup> Si bien, intelectuales como José Vasconcelos

---

<sup>49</sup> En Iguala, se nutre de la cultura patrimonial regional; su mente infantil recoge las consejas populares, los relatos de aparecidos y las leyendas llenas del rico lenguaje local y coloquial de nanas, cocineras, criadas y mozos que la acompañaron en el transcurso de su infancia. No faltan los relatos ancestrales que sobreviven por boca de los campesinos indígenas, ni los sucesos que la tradición oral se empeña en no dejar morir. Según Armando Partida: [...] la permanencia en su memoria de los paisajes de esa región calentana, donde viviera hasta los trece años, junto con los sucesos de los que fue testigo, además de su biografía personal y familiar, permitieron la recuperación del imaginario con que se nutrió su fantasía infantil como ensoñaciones traducidas a ficción literaria [...] (Partida, 2003: 131).

<sup>50</sup> Los postulados del Espiritualismo se han enhebrado con manifestaciones tan disímolas como la Escolástica o el Idealismo romántico, lo cual puede responder, en parte, cómo la enunciación de estas corrientes filosóficas puede encontrarse en la temática y estructura de la poética dramática de Elena Garro, conviviendo con varias tradiciones de pensamiento metafísico.

<sup>51</sup> A Carballo, en su carta del 24 de marzo de 1980, Garro le dice: “¿Tú crees en las reencarnaciones? Nosotras sí, pues tenemos la extraña impresión de que hemos reencarnado o pasado a otra vida y de la anterior nos quedan recuerdos precisos y certeros de muy poca gente, entre la que tú figuras y ahora Beatriz (Carballo, 1986: 492).

desdeñan al espiritismo y al ocultismo por considerarlo un absurdo, la profusión de estas ideas a finales del siglo XIX y principios del XX, es también síntoma de la presencia de un ideal espiritual y de la puesta en duda del absolutismo de las ciencias en el clima cultural al que perteneció Garro. Yébenes afirma que “Habría que aprender a ver entonces en la historia del espiritismo la historia de una lucha continuada para integrar lo maravilloso e irracional como componentes racionales de las instituciones y la vida cotidiana en el México del siglo XIX” (129). El espiritismo comparte con el espiritualismo, entre otras cosas, la búsqueda de una moral fraterna y el interés por el misticismo oriental. De ahí que la filiación liberal del padre de Garro podría haberle permitido interesarse tanto en las ideas de la esperanza de la igualdad a través de la fraternidad humana, que proclamaba el espiritismo, como en los postulados de la sociedad mística que el bergsonismo formulaba como medio de regeneración moral de la modernidad. El espiritualista francés constituía ya parte de la formación de Garro desde su hogar. Así parece, al menos, si consideramos lo que ella misma relata: “Le tenía afecto [a Octavio Paz] porque venía mucho a la casa, se quedaba charlando con mi papá, me acuerdo que [...] le preguntaba mucho a mi padre sobre Bergson. Mi padre le explicaba, pero yo, como era una dormilona, a las ocho me iba a la cama a dormir” (Garro en Rosas, 2002: 135). Desde entonces la escritora pudo haber comprendido que abismarse en el interior y unir el ritmo personal con el ritmo universal dan por resultado el conocimiento de una realidad distinta: el escenario auténtico de la existencia es el de la conciencia en su voluntad creadora, porque “En este sentido podría decirse de la vida, como de la conciencia, que a cada instante crea alguna cosa” (Bergson, 1963: 508). Más tarde, La afinidad de la escritora con los planteamientos metafísicos de su núcleo cultural se hará evidente en la constitución de una poética cuyo discurso rechaza el racionalismo, mientras expone, como en *Los recuerdos del Porvenir*, que “se conoce mejor y más a fondo por medio de los sentidos que de la inteligencia; [...] el idealismo será siempre preferible al materialismo” (Carballo, 1986: 509). La propia escritora expresa su convicción sobre el idealismo, cuando Joseph Sommers le pregunta

por la filiación izquierdista de algunos novelistas de su época que ejercían una crítica hacia la Revolución Mexicana. La dramaturga responde:

Mira, ellos parten de las ideas materialistas del siglo XIX, y muy directamente de Marx. Pero, Marx después de todo, no era más que un resultado del romanticismo alemán, pero un resultado *materialista* del romanticismo alemán. La importancia del romanticismo alemán es que es una filosofía trascendente que surge como respuesta al materialismo de la enciclopedia francesa, el siglo de las luces. Bueno, ellos, mis amigos, los novelistas mexicanos, no han revisado... la filosofía espiritualista o trascendente [...]. Pero la cultura de un país, o las civilizaciones, los movimientos vienen de más atrás. Surgen siempre de corrientes filosóficas.

S: ¿En dónde ves tú la solución? ¿En cierto espiritualismo, en cierto renacimiento de valores?

G: Sí, yo sí lo creo. [...] El materialismo está muerto porque está fundado en que somos materia. Y no somos materia. ¿Verdad? (Garro en Miller, 1979: 213)

A través de la ponderación de que lo humano es otra cosa que materia, Garro revela una de las nociones fundamentales del espiritualismo: “lo que en realidad constituye la razón de ser de todo el desarrollo es la existencia, en la materia, de una energía libremente creadora” (Bergson, 1997: 120). La vida, entendía Bergson, es un impulso, un flujo que evoluciona sempiternamente, pero que lo hace siempre de manera innovadora. Cuando el filósofo afirma que “ante la evolución de la vida las puertas del porvenir permanecen abiertas de par en par” (Bergson, 2007: 119), expresa que la realización de lo vital es tan impredecible como incesante. Al decir que la actividad metafísica por excelencia es el arte, Pániker (1992) define como característica primordial de la existencia el poder autopoiético del caos, -de lo indeterminado del flujo de la vida obrando sobre la materia, diría Bergson- que, inevitablemente, es también un componente necesario para entender lo ordenado y acotado en la estructura de lo real. El fondo de la irracionalidad que subyace en las manifestaciones de la vanguardia como el surrealismo, el existencialismo o el realismo mágico o fantástico, entendido desde la perspectiva de potencia imaginativa de la conciencia, no implica irrealidad, sino la tendencia genuina del espíritu en creación:

El retrato terminado se explica por la fisonomía del modelo, por la naturaleza del artista, por los colores disueltos sobre la paleta; pero, incluso con el conocimiento de lo que lo explica, nadie, ni aun el artista, hubiese podido prever con exactitud lo que sería el retrato, porque el predecirlo hubiese sido producirlo antes de haber sido hecho, hipótesis absurda que se destruye a sí misma. Otro tanto ocurre con los momentos de nuestra vida, de la que somos sus artesanos. Cada uno de ellos es una especie de creación. Y lo mismo que el talento del pintor se forma o se deforma, y en todo caso se modifica, bajo la influencia misma de las obras que produce, así cada uno de nuestros estados, al mismo tiempo que sale de nosotros, modifica nuestra persona, siendo como la forma nueva que acabamos de darnos. Hay, pues, razón para decir que lo que hacemos depende de lo que somos; pero debe añadirse que somos, en cierta medida, lo que hacemos y que nos creamos continuamente a nosotros mismos (Bergson, 1963: 487).

De ahí que la libertad creadora de sesgo espiritualista sea posible bajo la condición de un estado psicológico que se expresa en la dimensión del sueño y la fantasía; ésta solo puede darse, en plenitud, en las experiencias que dan lugar a lo lúdico o lo imaginario. Esta vida psicológica es del todo opuesta a la lógica racional y al proceder automático de la conciencia que se distrae de lo esencial, atendiendo únicamente a las urgencias de la vida práctica. Las necesidades cotidianas comprometen a la conciencia en un proceder que no precisa utilidad, su valor no radica en el provecho ni en el progreso asociados con el pensamiento de filiación positivista, sino en el acto propio de su ejercicio que no desea nada, ni quiere nada más que realizarse a sí mismo. Si, a la manera de Bergson, por conciencia se entiende espíritu, este modo de vida psicológica es “una pura operación del espíritu que se cumple únicamente por la fuerza del espíritu” (Bergson, 1963: 685). Si lo esencial del impulso vital que informa a la materia, incluido lo humano, es su potencialidad creadora, perenne e inconmensurable, la vida imaginativa de la conciencia es la puerta a la realidad fundamental:

[...] si se entiende por espiritualidad una marcha adelante hacia creaciones siempre nuevas, hacia conclusiones inconmensurables con las premisas e indeterminables con relación a ellas, deberá decirse de una representación que se mueve entre relaciones de determinación necesaria, a través de premisas que contienen de antemano su conclusión, y que ella sigue la dirección inversa, la de la materialidad (Bergson, 1963: 684).

La vivencia psicológica de la dimensión espiritual compromete la liberación del espíritu de todas las ataduras de los convencionalismos de la vida diaria y de su orden de lo real. En este sentido, los ateneístas, habían comprendido que el arte es la vía a la comprensión mística de la vida, porque cómo ésta implica una “ruptura con la forma ordinaria de conciencia, una apertura del horizonte en el que discurre la vida que o hace surgir nuevas realidades o baña a las ya existentes con una nueva luz” (Martín, 1999: 22).<sup>52</sup> La facultad imaginativa sería un estado donde la conciencia tiende al relajamiento positivo, distante de la acción útil y, por tanto, más cercana a la duración real; la distensión que significa el acto imaginativo lo hace semejante a aquel estado místico de la conciencia volcado a la intuición donde el ser humano, ejerciendo la conciencia totalmente ensanchada, toca lo Absoluto. De este modo, la conceptualización del fenómeno teatral implícito en el quehacer dramaturgico de Garro concibe que el mecanismo de la poiesis, expresada en su plenitud en el quehacer artístico, es también un procedimiento vital, un acto íntimo del espíritu, por medio del cual el ser humano integra, comprende y experimenta el sentido de su existencia. Si la verdadera libertad del ser se encuentra en las experiencias creadoras, el teatro mantiene un lugar privilegiado en la consecución de la plenitud existencial:

Quando colocamos de nuevo nuestro ser en nuestra voluntad, y nuestro querer mismo en el impulso que el prolonga, comprendemos, nos damos cuenta, que la realidad es un crecimiento perpetuo, una creación que se prosigue sin fin. Nuestra voluntad cumple ya este milagro. Toda obra humana que encierra una parte de invención, todo acto voluntario que encierra una parte de libertad, todo movimiento de un organismo que manifiesta espontaneidad, trae al mundo algo nuevo (Bergson, 1963: 709-710).

---

<sup>52</sup> Según las nociones bergsonianas, la intuición hace coincidir al yo con el yo, haciendo descender la percepción hasta el punto más afilado de una especie de cono concéntrico de la atención, en el que la conciencia se instauraría en el devenir universal: la dimensión de lo real ilimitada y sempiterna. La vida y la acción libres surgen cuando la conciencia toma contacto con el progreso en la pura duración, el pasado se recoge sobre sí mismo en un impulso indivisible y, entonces, “más sentimos que las diversas partes de nuestro ser entran las unas en las otras y que nuestra personalidad se concentra enteramente en un punto, o mejor en una punta, que se inserta en el porvenir iniciándolo sin cesar” (Bergson, 2007: 211). Por otro lado, en la interpretación fenomenológica del fenómeno místico, la coincidencia del yo, la mismidad, es uno de los aspectos que el individuo experimenta cuando la conciencia entra en coincidencia con lo Absoluto; es “la afirmación de sí, el amor de sí y el gozo y la paz que comportan” (Martín, 1999: 108).

La dramaturga nunca dejó de perseguir la verdadera libertad pues, a través de la escritura, decía, “fundo realidades para crear una nueva” (Quemain, [http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores\\_mor e.php?id=5813\\_0\\_15\\_0\\_M](http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores_mor e.php?id=5813_0_15_0_M)). Hasta ya muy avanzada edad, afirmaría su afinidad con la libertad creadora de sesgo espiritualista, pues explicaba que “[el poder creador] Es como la energía interior. Una energía del pensamiento que te empuja a crear. Y la inteligencia te sirve para modelar eso, el talento, para ponerle disciplina, para llegar a tener un estilo de vida” (Landeros: 143). La afinidad de su propuesta sobre el proceso creador con el propuesto por la filosofía bergsoniana es evidente cuando éste pondera que, en la vivencia creadora del lenguaje, el pensar toca lo esencial:

Ciertamente, el lenguaje no hubiese dado la facultad de reflexionar a una inteligencia completamente exteriorizada, incapaz de volverse sobre sí misma. Una inteligencia que reflexiona es una inteligencia que tenía, además del esfuerzo prácticamente útil, un exceso de fuerza para gastar. Es una conciencia que ya, virtualmente, se ha reconquistado a sí misma. Pero aun es preciso que la virtualidad pase al acto. Es presumible que, sin el lenguaje, la inteligencia hubiese sido empujada a los objetos materiales que tenía interés en considerar. Hubiese vivido en un estado de sonambulismo, exteriormente a sí misma, hipnotizada en su trabajo. El lenguaje ha contribuido mucho a liberarla. [...] Así va a abrirse a los ojos de la inteligencia, que miraba hacia afuera, todo un mundo interior, el espectáculo de sus propias operaciones. Esta no esperaba más que la ocasión propicia. Se aprovecha de que la palabra misma es una cosa para penetrar, llevada por ella, en el interior de su propio trabajo. Su primer cometido consiste en fabricar instrumentos; esta fabricación no es posible más que por el empleo de ciertos medios que no están cortados a la medida exacta de su objeto, sino que lo sobrepasan y permiten así a la inteligencia un trabajo suplementario, es decir, desinteresado. Desde el día en que la inteligencia, reflexionando sobre su propia marcha, se percibe ella misma como creadora de ideas, como facultad de representación en general, no hay objeto del que no quiera tener la idea, aunque no esté en relación directa con la acción práctica (Bergson, 1963: 633-634).

El quehacer dramático de Garro recupera así la noción de universalidad y potencia de la energía creadora bajo una formulación espiritualista, pues afirma que “En la única libertad que creo es en un espacio abierto dentro de nosotros mismos, el único espacio libre que nos queda para soñar, pensar y crear” (Garro

en Rosas:128). Su misión como dramaturga innovadora es, pues, dar cuenta del revés de la vida, de ese estado que de vez en vez emerge en el interior de la conciencia imaginativa y que da cuenta de la potencia espiritual que el mecanismo poético del teatro puede despertar en la humanidad. En la dramaturgia mágica, surreal o fantástica de Garro “la marca del teatro vanguardista es una aspiración a la trascendencia, a lo espiritual en su sentido más vasto” (Innes, 1995:11-12).

## **Segunda parte**

### **Dimensión de la conciencia y tiempo místico**

Detrás del discurso garriano sobre la alteridad temporal es posible observar ciertas determinaciones sobre lo real que proviene de un rechazo al exacerbado racionalismo sobre cuya crítica Bergson construyó un pensamiento metafísico que ponderaba la aspiración por una sociedad mística. Para John M. Oesterreicher, la proposición bergsoniana del misticismo como propósito trascendente de la vida humana fue excepcional y se oponía al fundamento materialista pues no es “la hermandad a que nos instan los filósofos en el nombre de la razón, fundándose en que todos los hombres participan de una esencia racional” (Oesterreicher, 1997: XXXI). Garro habría de ponderar su predilección por el idealismo, que provenía del ambiente cultural de su época, el cual había sido profusamente influido por la visión bergsoniana. El filósofo proporcionó nuevos fundamentos para la consideración de la vida al recuperar el valor de la experiencia mística como la resolución a los problemas morales de la era mecánica:

El hombre no se elevará por encima de la tierra más que si una maquinaria poderosa le suministra el punto de apoyo. [...] La herramienta del obrero es la continuación de su brazo, y por lo tanto las herramientas en conjunto de la humanidad son una prolongación de su cuerpo. [...] Ahora bien, en este cuerpo desmesuradamente agrandado, el alma sigue siendo hoy lo que era, demasiado pequeña para llenarlo, demasiado débil para dirigirlo. De ahí el vacío entre el cuerpo y ella. De ahí los tremendos problemas sociales, políticos, internacionales, que son otras tantas definiciones de este vacío y que provocan hoy, para llenarlo, tantos esfuerzos desordenados e ineficaces. Harían falta nuevas reservas de energía potencial, pero esta vez moral. [...] Los orígenes de esta mecánica son tal vez más místicos de lo que pudiera pensarse, y no volverá a encontrar su dirección verdadera, ni rendirá servicios proporcionados a su poder, más que si la humanidad, a quien ha encorvado todavía más sobre la tierra, llega, gracias a ella, a enderezarse y a mirar al cielo (Bergson, 1946: 380).

Tanto la dramaturga como el filósofo optan por una consideración epistemológica que no desdeña la importancia de las realidades subjetivas o no evidentes a la lógica racional o a las determinaciones del pensamiento materialista, porque éstas suponían la liberación del Ser en un mundo que había prestado poca atención a la dimensión espiritual de lo humano.

El pensamiento bergsoniano tuvo gran impacto en la humanidad decepcionada del progreso racionalista porque “el filósofo de la experiencia abraza el centro de la fe, entona un himno al corazón del Evangelio porque Dios es el Amor y porque nuestros corazones son la morada del Amor” (Oesterreicher, 1997: XXXII). Del mismo modo, los personajes de Garro emprenden una búsqueda por la realización de un amor absoluto, más allá de cualquier determinismo moral, convención social e incluso cualquier orientación religiosa. Aunque, el filósofo y la dramaturga refieren en sus obras al imaginario cristiano y ambos declaran su predilección por el cristianismo, su interés rebasa los límites del adoctrinamiento. No obstante que, con mucha frecuencia, el discurso de las obras garrianas alude a conceptos del cristianismo y que en el caso del filósofo sus reflexiones toman a éste como modelo ejemplar, la conceptualización de lo místico que ambos desarrollan no se ciñe estrictamente a un sentido religioso, bíblico o teológico sino a una experiencia “pan-en hénica”, es decir, a la manifestación de la unidad con el Absoluto.<sup>53</sup> El primero reconocía que “El misticismo completo es, en efecto, el de los grandes místicos cristianos” (Bergson, 1997: 128), pero también expresó que lo místico no estaba determinado por una orientación religiosa en específico, pues ésta es “la cristalización, operada por un sabio enfriamiento, de lo que el misticismo vino a depositar, ardiendo, en el alma de la humanidad” (Bergson, 1997: 135).<sup>54</sup> De modo semejante, Garro trasciende una orientación religiosa al integrar en el discurso de sus textos dramáticos manifestaciones que van desde el propio espiritualismo hasta las nociones del ocultismo para definir un ser que busca en el amor la plenitud de la totalidad. La de sus textos es una mística que, si bien utiliza referentes de la tradición católica para caracterizar el contexto de los

---

<sup>53</sup> Zaehener propone el término pan-en hénica, como alternativa al del panteísmo, para significar el “todo en uno”, pero sin reducir el significado de “todo” a la referencia única centrada en la figura de un dios (Martín Velasco: 89-90).

<sup>54</sup> Oesterreicher, expresa que la visión mística de Bergson considera al cristianismo como su más excelso epítome porque, según declaraciones del propio filósofo, buscaba “un misticismo completo. Éste será acción, creación, amor” (Bergson, 1997: 128). Consideraba que los místicos cristianos con su acción caritativa eran, para la sociedad del industrialismo, “el perfume” de una experiencia mística que más allá de la contemplación actuara en y con el amor divino: “El empuje místico, donde quiera que se ejerza con bastante fuerza, no se detendrá ya ante la imposibilidad de obrar. Tampoco insistirá ya sobre doctrinas de renunciamento o prácticas de éxtasis; en lugar de absorberse en sí misma, el alma engrandecida, se abrirá a un universal amor” (Bergson, 1997: 129).

personajes como ocurre en *Un hogar sólido*, identifica también lo divino de formas muy variadas. Tal es el caso de lo sagrado que se reviste con los atributos de lo femenino en *El Encanto, tendajón mixto* o la infancia en el caso de *La señora en su balcón*. Sin embargo, todas parecen remitir en sustancia a una experiencia de ensanchamiento de la conciencia o, como señala Henri Bergson, a un sentimiento de expansión de la persona donde objeto y sujeto trascienden sus límites, fundiéndose en un todo; la conciencia individual experimenta un sentimiento cósmico en el que no hay un interior y un exterior, sino que el uno se desdibuja en la naturaleza entera.<sup>55</sup> Según las reflexiones de Juan Martín Velasco, en las obras literarias y filosóficas -como serían en este caso las de Elena Garro y Henri Bergson respectivamente- es posible encontrar el relato o la definición de experiencias nacidas de “una profundización, dilatación, unificación y clarificación de la conciencia —experiencias ‘cumbre’, por tanto— que pueden producirse en contacto con la naturaleza y en formas particularmente intensas de vivir la relación interpersonal” (Martín, 1999: 95).<sup>56</sup> Tanto las formas de realización de las experiencias vividas por los personajes de Garro como las consideraciones de Bergson sobre la sociedad abierta que pretenden superar la función fabuladora de la religión cerrada, se afilian en mayor medida con el heterogéneo grupo de la mística profana<sup>57</sup>. Según Martín Velasco, los fenómenos pertenecientes a esta categoría se expresan como un orden de realidad vital en el que impera una forma de conciencia o un tipo de conocimiento que permite a la humanidad entrar en

---

<sup>55</sup> El carácter de lo místico en la obra garriana también puede comprenderse bajo la denominación de mística extroversiva e introversiva que Juan Martín Velasco recupera de W.T. Stace. Éste nombra como experiencia mística introversiva a “la aprehensión de una unidad indiferenciada de pura conciencia, de la que ha sido excluida la multiplicidad de todo contenido sensitivo o conceptual, de forma que quede solamente una unidad vacía y llena a la vez” (Martín, 1999: 90). De esta experiencia, considerada el núcleo esencial de todo fenómeno místico, hace depender la expresión mística de la fusión con la naturaleza, denominada como extroversiva, que resulta en la aprehensión de un “Uno” universal que se obtiene a través de “la visión unificadora del mundo exterior”, tal como sucede en el “orden solar” de *Un hogar sólido* o en la “copa que contiene a todas”, bebida por Anselmo en *El Encanto, tendajón mixto*.

<sup>56</sup> A lo largo de su disertación para formular una tipología fenomenológica de lo místico, Martín Velasco hace referencia a la configuración de fenómenos de este tipo presentes en obras como la de Marcel Proust, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, además del pensamiento de Henri Bergson, Martín Heidegger, Wittgenstein, Platón y Plotino, por citar a algunos.

<sup>57</sup> La categoría de mística profana de Juan Martín Velasco agrupa los fenómenos agrupados en las nociones de “mística natural”, “mística naturalista” y “mística salvaje o silvestre” de los cuales, como hemos visto, participan los tipos de experiencia expresados en la escritura de Garro.

contacto con la realidad última, lo infinito o lo absoluto, sin referir a alguna consideración específica de lo sagrado utilizada por las religiones.<sup>58</sup> Bajo las premisa de un flujo de vida que se desarrolla perennemente, la reflexión bergsoniana se propone que, en cuanto al misticismo, “consideremos la forma sin la materia” (Bergson, 1997: 129), porque cualquier forma de misticismo revela que seres excepcionales poseen una “superabundancia de vida” (Bergson, 1997: 132), es decir, “una inmensa corriente de vida se ha apoderado de ellos, y de su vitalidad aumentada se ha desprendido una energía, una audacia, un poder de concepción y de realización extraordinarios” (Bergson, 1997: 129).<sup>59</sup> La experiencia mística es una coincidencia, una “simpatía” total con la esencia de la vida que se encuentra en el sí mismo. La alianza absoluta con la fuente primigenia de todo lo creado “franquearía los límites materiales asignados a la especie, [...] y prolongaría la acción divina” (Bergson, 1997: 125). Para los personajes de Garro, la revelación de la esencia de la vida se expresa, entonces, desde el interior de lo vital donde la humanidad trasciende la cronología temporal de la materia porque asiste a la revelación de su yo que dura. La intuición es, pues, una dimensión de la conciencia, un conocimiento interior, una coincidencia del yo con el yo que se instaura en una realidad definida por un tiempo místico por

---

<sup>58</sup> Advierte que la categorización de lo profano, al portar un sentido negativo que impide profundizar en los rasgos peculiares de este tipo de mística, opone radicalmente dicha experiencia a las expresiones religiosas. Esto deriva en una idea de lo sagrado que se cumple únicamente dentro de un sistema religioso; sin embargo, habría que considerar las expresiones “ateas” de la mística, es decir, las experiencias de la nada vividas al margen o con la exclusión de referentes divinos para comprender más ampliamente la categoría de lo sacro (Martín Velasco, 1999: 95). De ahí que formule una tipología más amplia que incluye, dentro de la mística profana, a las manifestaciones de carácter estético y a las formulaciones ateas y, como parte de la mística religiosa, no sólo a los fenómenos teístas y monistas, sino además los del “anonadamiento”, que se centran en el sentimiento del vacío, además de los de la búsqueda del “aislamiento de un sujeto interior, supratemporal, supraempírico” (Martín Velasco, 1999: 96). Bajo la consideración de las distintas mixturas de los fenómenos místicos la categorización de Juan Martín Velasco comprende cuatro tipos de su realización: de la naturaleza o del universo; del yo, el sí mismo o el sujeto metaempírico; del absoluto, lo divino o el Dios personal y, por último, del vacío y la nada.

<sup>59</sup> Bergson establece que el quehacer del filósofo es “representarse como energía creadora el amor en que el místico ve la esencia de Dios” (Bergson, 1997: 145) porque define que “la divinidad puede ser, al mismo tiempo que una persona, un poder de creación” (Bergson, 1997: 144).<sup>59</sup> La metafísica del espiritualista francés describe la experiencia mística como “una alma a la vez actuante y “actuada”, cuya libertad coincide con la actividad divina” (Bergson, 1997: 132) y lo divino, expresa, es “una fuente que es la de la vida misma” (Bergson, 1997: 132). Dicha comunión es posible en la medida que “Ya no hay distancia, sin duda, entre el pensamiento y el objeto del pensamiento” (Bergson, 1946: 295).

cuanto el ser, absorbido en el absoluto creador, accede a la duración real de todo cuanto existe.

De manera semejante al espiritualista francés, Garro propone en algunos de sus textos dramáticos que es posible trascender lo material, lo inteligible o lo cotidiano, para acceder al puro devenir en el que sus personajes hallan la verdadera libertad de su acción y su ser. Ésta se comprende como una realidad mística, pues es el instante en que el individuo logra ponerse en contacto con el origen dinámico de la vida, lo divino o lo absoluto.<sup>60</sup> Como también lo expresa el pensamiento bergsoniano, el plano de la conciencia en que esto sucede se expresa como una experiencia despojada de los límites de tiempo y espacio convencionales por los que se rige la vida cotidiana y que puede interpretarse como el camino al “no- ser” que comienza con la muerte, la imaginación, el sueño, la locura o el acontecimiento fantástico.<sup>61</sup> En ellas, los personajes asisten a su ser esencial que se asemeja a la disolución mística en el flujo de vida

---

<sup>60</sup> La gran diversidad de expresiones y combinaciones del fenómeno místico que pueden encontrarse en los textos dramáticos de Garro cobra sentido si consideramos la advertencia de Juan Martín Velasco acerca de la dificultad de separar como entidades únicas las múltiples formas de lo místico: “Cada uno de los grandes fenómenos místicos contiene una variedad de realizaciones extendidas en una gama de formas cuyos extremos los emparentan con otros fenómenos pertenecientes a tipos diferentes. Además, cada fenómeno contiene una complejidad de rasgos que hace difícil encajarlo en un solo tipo y permite situarlo en grupos distintos. Así, centrándonos en un aspecto que parece servir de criterio para una de las más frecuentes clasificaciones, no pocas místicas monistas presentan rasgos y se encuentran realizadas en formas en las que la relación del místico con lo absoluto o lo divino adquiere tonalidades que orientan hacia una personalización del mismo y que hacen que esa formas, de mística de suyo monista, se aproximen a los fenómenos claramente teístas. Como puede suceder que las experiencias místicas teístas lleguen a tales niveles de identificación con lo divino que lleven a los sujetos a emplear un vocabulario de identificación y unas imágenes que hagan difícil distinguirlas de las experiencias monistas” (Martín, 1999: 93).

<sup>61</sup> Zaehener propone una clasificación de la mística que contempla tres tipos de experiencia: la pan-en-hénica, la monista y la teísta. La última concentra los fenómenos de la unión del alma y de la persona con Dios a través del amor que se da en el contexto de las religiones monoteístas, pero también en la corriente devocional del Hinduismo. Para caracterizar a las dos primeras se basa en los textos hindúes de los *Upanishads*. A diferencia de la mística pan-en hénica en la que se experimenta una expansión de la conciencia que abraza el todo, la monista es la experiencia de la unión con el Absoluto, el *Brahman* del Vedanta que es el principio de todo. El *Atman* entendido como la mismidad de la persona es el alma individual sustancialmente idéntica al Absoluto; es un principio inmortal más allá del tiempo y del espacio (Martín Velasco: 89-90). El acontecimiento liberador del alma que supone este tipo de experiencia puede presentar analogías con los fenómenos de la mística profana que, en el caso de Garro, se revelaría en personajes como Lidia de *Un hogar sólido* cuando, una vez muerta, su alma inmortal trasciende el plano espacio temporal para unirse a “el centro del sol, el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra.” (Garro, 2009: 29 )

espiritualista porque, como el místico bergsoniano, accede a vivencias que “tienen su fundamento en la tendencia irreprimible a la autosuperación, presente en todo hombre y, consisten en una evidencia preconceptual y secreta (es decir, mística del fondo inabarcable, del misterio insondable por el que toda persona está habitada)” (Martín, 1999: 87). Para Garro, la escritura de sus obras expresaba la “libertad interior”, refiriéndose a ésta como una realidad en la que el espíritu se realiza a través de una lógica contraria al análisis cognitivo habitual, lo que evidencia una similitud de su pensamiento con lo que implica la mística como ámbito específico del quehacer humano: “un modo de experiencia, un tipo de discurso, una región del conocimiento” (Martín, 1999: 21). Tanto el filósofo francés como la autora mexicana conceden que este tipo de experiencia de lo real es un retorno al fundamento esencial de lo humano, al fundamento vital que habita en sí mismos; la noción de la multiplicidad unitaria del desarrollo del ímpetu vital bergsoniano sustenta la añoranza de los personajes por encontrar al yo anterior o la unidad primordial a la escisión en lo masculino y lo femenino pues “el desarrollo de elementos presentes en el orden natural, estarían producidos por fuerzas inmanentes al mundo y al hombre y tendrían como contenido en el mejor de los casos, al Dios presente en la naturaleza como principio de todo lo creado” (Martín, 1999: 86).<sup>62</sup> Los textos garrianos son la evocación de un mundo que contempla las expresiones de la conciencia cósmica o del sentimiento oceánico que deriva en una experiencia atemporal ajena a la determinación cronológica de la vida.

La noción del uno en el todo que pondera Bergson como fundamento de un desarrollo vital constante y duradero, en el que lo humano acontece sin dejar de pertenecer al absoluto divino, guarda correspondencia con la temporalidad en que la dualidad se cancela para unir todos los elementos de lo creado que se encuentra presente en textos como *Un hogar sólido*, *Los pilares de Doña Blanca*, *El Encanto*, *tendajón mixto* y *La señora en su balcón*. Estas consideraciones

---

<sup>62</sup> La tipología del sentido místico presente en la producción dramática de Garro y la obra filosófica de Bergson mantiene correspondencia con la descripción de los fenómenos de la mística “natural” según la clasificación del criterio teológico. Éste discierne entre mística “natural” y “sobrenatural”, agrupando en la primera a los hechos de religiones no cristianas, experiencias descritas por la filosofía, el arte y la poesía; mientras que la segunda abarca los consignados en la tradición bíblica y cristiana, en los cuales se da la “intervención” positiva de Dios (Martín, 1999: 86).

afiliarían el pensamiento de la autora y del filósofo, según la conceptualización de W. Ralph Inge, a una mística de la naturaleza porque “ve a dios en todas las cosas” (Martín, 1999: 87).<sup>63</sup> Las nociones espiritualistas permiten la vinculación de múltiples tratamientos de lo divino, ya que en el fondo lo que describe como la realidad intuitiva son “experiencias de unión o unidad, interpretadas de formas distintas con lo infinito, lo supremo, Dios o lo divino” (Martín, 1999: 87).<sup>64</sup> Como lo propone Bergson, ésta es una temporalidad mística porque implica otro nivel de realidad que rompe con los encuadramientos cotidianos y estrechos de la vida convencional: el hábito intelectual impide el “contacto con el orden de los fines que constituyen el horizonte en que se inscriben los logros parciales, los conocimientos y las acciones relativas a los medios, que caracterizan la llamada ‘razón instrumental’” (Martín, 1999:102). La descripción de lo que revelan las experiencias cumbre de la mística profana recuerdan la manera en que Bergson, en *La evolución creadora*, define al punto de intersección entre el espíritu y la materia: por medio de la memoria confluyen la realidad viviente, percibida por una conciencia ensanchada o intuitiva, y la realidad construida por medio de una conciencia contraída y dirigida por la razón. Lo útil del conocimiento deja de tener sentido en el primer caso porque la percepción se centra sobre la vida en sí, sobre la vivencia de lo absoluto, mientras en el segundo lo que importa es el beneficio que reporta a una necesidad concreta el conocimiento de la realidad (Bergson, 2007). Por eso, la percepción racional implica, tanto en Garro como en Bergson, una consideración falaz del desarrollo temporal de la vida porque la conciencia pragmática, para sacar provecho de la materia, debe representarse la vida con procedimientos conceptuales que si bien la hacen útil, fragmentan la unidad indivisa de la realidad primordial. Bergson afirma que lo esencial de la existencia consiste en ser acto en progreso y que la movilidad universal sólo se

---

<sup>63</sup> Este autor pondera tres tipos de mística: la especulativa que Martín Velasco hace coincidir con la tradición neoplatónica, la práctica que se caracteriza por su búsqueda de Dios en la vida y la mística de la naturaleza (Martín, 1999: 87).

<sup>64</sup> En su clasificación J.A. Cuttat coloca estas experiencias dentro de la mística religiosa o sagrada, referida a las religiones no cristianas. Éstas divergen de la “sobrenatural” que se circunscribe únicamente a los fenómenos relacionados con el Dios cristiano y de la “preternatural”, considerada totalmente profana.

comprende cuando la conciencia humana, sin los parámetros espaciales, accede al acto de la duración pura (1987):

El yo en duración es la continuidad de los estados psicológicos, es el devenir captado en su máxima pureza, es la memoria de la duración, la conciencia de la duración y la duración de la conciencia. Y por ello, pensar intuitivamente es también pensar en duración. El pensamiento intuitivo se diferencia del intelectual no sólo por captar la duración en movimiento y no reducirla a imágenes inmóviles, sino también porque la intuición es el pensamiento *en movimiento* (Hernández, 2001: 34).

De ahí que los personajes de Garro manifiesten una actitud no “razonable” ante la vida, proponiendo que la realidad verdadera es aquella que se experimenta cuando aparece el “revés” del mundo habitual que implica el trastorno, la transgresión o la suspensión del orden temporal convenido como lo real.

Para Blanca, Anselmo, Clara y Lidia vivir en lo relativo del conocimiento implica generar, en su extremo, un individualismo irreductible. La egolatría es producto de la operación racional que “recorta” del absoluto real, la definición personal. En los textos garrianos tanto el tiempo cronológico como el egoísmo acendrado, propio de la vida convencional o de la sociedad del maquinismo son, pues, la evidencia de la preeminencia de la conciencia inteligente que se orienta tan agudamente al exterior, a delimitar los bordes de cada cosa a fin de saciar la urgencia del cuerpo material, que impide al ser humano el apego a la vida, pues, incapaz de tocar su interior, éste no se reconoce en el origen del devenir de la conciencia cósmica. La vida comprometida en la sociedad superflua deviene, entonces, para los personajes de Garro, el espacio de la muerte; un recinto opresivo cuya existencia corrompida proviene de la negación del espíritu en la realización de lo vital. Cuando sus protagonistas buscan romper los estereotipos morales, su afán coincide con su deseo de una vivencia mística o viviente de lo real que se asemeja a las consideraciones bergsonianas acerca de la realización amorosa de la “sociedad abierta”, opuesta del todo al automatismo racional. La ponderación del filósofo sobre este ideal de lo humano supone la vivencia de lo absoluto, si consideramos que intuir, es decir, “simpatizar” con el impulso creador “iluminará” a la humanidad, pues le hará evidente que “cualquiera sea la esencia

íntima de lo que es y lo que se hace, nosotros somos ello” (Bergson, 1986: 55). A través de estos seres excepcionales, se realizará, entonces, el verdadero amor a la humanidad, puesto que el místico siendo uno con el principio creador, experimenta “la superabundancia de vitalidad que [...] fluye de una fuente que es la de la vida misma” (Bergson, 1946: 297) y que le convierte en el medio que supera los obstáculos inherentes a la materialidad humana. Del mismo modo, a través de la búsqueda amorosa de sus personajes, la dramaturga caracteriza un ideal de humanidad que trasciende los límites conceptuales tanto del conocimiento de la razón como de los convencionalismos sociales. La mayoría de sus personajes buscan una realización absoluta en el amado, que implica disolver los límites entre lo masculino y lo femenino, para volver a la identidad originaria del impulso amoroso. La búsqueda de esta comunión entre los seres implica el deseo de una experiencia supraintelectual, pues consiste en la vivencia no dual de la realidad y, por tanto, se realiza en la orientación intuitiva de la conciencia que significa revocar los límites entre el objeto y el sujeto para simpatizar con él. Por eso, para Garro y Bergson, cuando el hábito racional estorba a la condición dinámica de toda forma de vida, incluida la social, impele a la degradación de lo humano en el automatismo. Detrás de las ponderaciones místicas que ambos expresan como ideal de la realización de la vida, existe un llamado a la humanidad moderna para que recupere el sentido trascendente de la civilización en el amor de la humanidad.

### **I. Dimensión de la conciencia: razón e intuición (análisis de los personajes)**

En *El Encanto*, *tendajón mixto*, *La señora en su balcón*, *Un hogar sólido* y *Los pilares de Doña Blanca*, los protagonistas despliegan un modo de conocimiento supraintelectual que les permite asistir a una manifestación de su yo en una dimensión vital trascendente. La manera en que los personajes experimentan lo real es una vivencia extraordinaria que se manifiesta con los atributos de la intuición mística espiritualista. Según Bergson, intuir significa armonizar con el impulso de vida: “Llamamos aquí intuición a la *simpatía* por la cual uno se

transporta al interior de un objeto, para coincidir con aquello que tiene de único y en consecuencia de inexpresable” (Bergson, 1960: 11). Precisamente, los personajes garrinos aceptan que su añoranza o búsqueda por conseguir un estado de plenitud existencial consiste en una realización de lo real en la que su yo no se diferencia del ser universal; desean “simpatizar” con el todo de la creación, es decir, vivir en la estrecha concordancia con su ser esencial. Como lo manifiesta Bergson, la intuición es un ejercicio interior de la conciencia, una vuelta a la profundidad de la experiencia vital, pues es el espíritu abismado en sí mismo, es decir, siendo en el ser mismo sin distinción ni propósito material alguno:

[...] nuestro espíritu puede seguirle camino inverso [a la materia]. Puede instalarse en la realidad móvil, adoptar su dirección siempre cambiante, en fin, asirla intuitivamente. Para ello es preciso que el espíritu se viole, que invierta el sentido de la operación con la que habitualmente pensamos, que trastrueque, o mejor, refunda continuamente sus categorías. Pero llegará así a conceptos fluidos, capaces de seguir la realidad en todas sus sinuosidades y de adoptar el movimiento propio de la vida interior de las cosas (Bergson, 2004: 30).

Si el verdadero carácter de lo vital consiste en ser un flujo creador perenne, duradero, ilimitado e incesantemente móvil, se comprende que los atributos de su desarrollo flexible, espontáneo, impredecible y creativo sean los mismos de la conciencia siguiendo los movimientos de lo esencial. Los personajes oponen a la orientación rígida, objetiva y predecible de la lógica racional, su gran capacidad imaginativa o lúdica. En el conjunto de atributos que constituyen el contenido de los protagonistas resalta su tendencia a la ilusión o la fantasía y la actitud desprejuiciada, extravagante, rara o impulsiva con que aprecian la vida, que no es sino la expresión de su conciencia realizándose en la profundidad de sí misma.<sup>65</sup> Para Garro, como para Bergson, el aparente “desorden” de la vida interior no es más que la evidencia de una experiencia más apegada a la esencia de lo vital:

Hay pues, finalmente, tonos diferentes de la vida mental, y nuestra vida psicológica puede jugarse a alturas diferentes, unas veces más cerca, otras veces más lejos de la acción, según el grado de nuestra atención a

---

<sup>65</sup> Según la dramaturgia, el personaje dramático forma parte de los recursos discursivos del modo teatral de enunciación. El análisis de su “caracterización” implica entenderlo como “constructo, como entidad que hay que fabricar” (García, 2007: 165).

la vida. Lo que comúnmente se considera una gran complicación del estado psicológico, nos parece desde nuestro punto de vista una mayor dilatación de nuestra personalidad entera, la que normalmente constreñida por la acción, se extiende tanto más cuanto menos se distiende el entorno en el que ella se deja comprimir y, siempre indivisa, se expande sobre una superficie tanto más considerable. Lo que comúnmente se considera una perturbación de la vida psicológica misma, un desorden interior, una enfermedad de la personalidad, nos parece desde nuestro punto de vista un relajamiento o una perversión de la solidaridad que liga esta vida psicológica a su motor concomitante, una lateración o una disminución de nuestra atención a la vida exterior (Bergson, 2006: 30).

El carácter de los protagonistas garrianos, “la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización” (García, 2007: 165), muestra que la mente irracional es una actitud creadora, en tanto refiere a la conciencia libre que se realiza sin determinaciones utilitarias sobre la materia. Según el pensamiento bergsoniano, la acción imaginativa de la conciencia en su forma inteligente —que en la niñez se despliega con gran profusión—, permite al ser humano vislumbrar la diversidad de realidades en que se cumple la vida psicológica, es decir, vislumbrar la potencialidad infinita de su ser.<sup>66</sup> Los personajes garrianos añoran la infancia porque la capacidad lúdica, al expresar la innovación que es inmanente y esencial al movimiento creador, permite acercarse a la restitución del uno con el todo a través de un proceso cognitivo que no reduce la realidad a lo que se sabe, lo ya conocido, sino que la proyecta en el amplio espectro de sus manifestaciones potenciales e impredecibles. En su dimensión psicológica, la facultad imaginativa que los protagonistas garrianos muestran sería un estado donde la conciencia tiende al relajamiento, distante de la acción útil y, por tanto, más cercana a la

---

<sup>66</sup> Bergson considera que el movimiento evolutivo se cumple como una especie de ramificación infinita de la que sólo conocemos la parte más próxima: la especialización en la materia. El carácter de cada individuo es en sí mismo el fenómeno declarado de alguna tendencia evolutiva, su personalidad es una elección entre muchas otras posibles y, como ocurre con el resto de la creación, en su esencia no es inamovible, aunque precise especializarse para obrar sobre el mundo material. Bajo este supuesto, el filósofo apunta que, en la infancia, la personalidad reúne en estado naciente a personas diversas cuyas características se modelan y sobresalen unas de otras según le demande el medio. Crecer significa especializarse, es decir, adquirir un carácter determinado: el individuo como la creación misma se verá precisado a elegir. Por eso la vida, puede concebirse como un camino que se recorre en el tiempo “que está cubierto de los vestigios de todo lo que comenzamos a ser, de todo lo que habríamos podido devenir” (Bergson, 2007: 115). De la personalidad como del movimiento evolutivo sólo conocemos la parte más próxima, la determinación del carácter que hemos elegido, aunque en una gradación continua e infinita mantengamos en latencia a todas las demás.

“duración real”; la distensión que significa el acto imaginativo o creador lo hace semejante a aquel estado de la conciencia volcado a la intuición donde el ser humano, ejerciendo la conciencia totalmente ensanchada, toca lo Absoluto.<sup>67</sup> A Clara, Anselmo, Lidia y Alazán les es dado transitar de la acción exterior al interior del conocimiento puro; su atención a la vida, lejana a las restricciones de los deberes sociales y las pautas morales, no les impide dilatar su conciencia en una percepción que acepta, entonces, lo sorprendente, lo insólito o lo asombroso. En la escritura garriana y en la filosofía bergsoniana la conciencia creadora, en cualquiera de sus formas, es un atisbo a la disolución permanente de las fuerzas que mantiene al yo uncido a la acción externa de una sociedad que cifra su progreso en la vacuidad material. En los rasgos de caracterización de los personajes la dimensión moral y social se encuentra asociada al predominio de lo psicológico, pues corresponde a la intención de ponderar a la intuición mística, como la aceptación de lo no “razonable” o evidente a los sentidos que “vendría a ser una participación de la esencia divina” (Bergson, 1946: 331). Según Bergson “Si el individuo tiene plena conciencia de ello, si la franja de la intuición que rodea su inteligencia se ensancha lo bastante para aplicarse a todo lo largo de su objeto tenemos la vida mística” (Bergson, 1946: 335). La caracterización física del personaje ocupa el lugar menos relevante, porque el discurso propone acentuar el fondo de irracionalidad que subyace, por igual, en la mente del niño, el loco, el soñador o el insensato y que es, precisamente, la condición para participar del fondo divino de la creación, pues éste “antes de ser *ratio*, razón absoluta, espíritu personal o conciencia moral, es lo completamente irracional, lo «absolutamente heterogéneo», lo enteramente portentoso” (Otto, 2009: 55). Los personajes hallan que la percepción convencional es insuficiente para conseguir la plenitud vital y buscan o aceptan otro modo de conocimiento porque no les basta la realización de sí en un modo relativo:

---

<sup>67</sup> José Luis García Barrientos explica que, la teoría dramatológica, concibe el carácter del personaje bajo las cuatro dimensiones de lo psicológico, lo físico, lo moral y lo social. Su interrelación admite multitud de posibilidades de combinación y predominio de cada una de ellas en la conformación del personaje (García, 2007 164-165).

[...] se advierte que los filósofos concuerdan, a pesar de sus aparentes divergencias, en distinguir dos maneras profundamente diferentes de conocer una cosa. La primera implica que uno gira en torno de la cosa; la segunda, que se entra en ella. La primera depende del punto de vista donde uno se coloque y de los símbolos con los que nos expresamos; la segunda no se toma desde ningún punto de vista y no se apoya en ningún símbolo. Del primer conocimiento se dirá que se detiene en lo *relativo*, del segundo, siempre que sea posible, que alcanza lo *absoluto* (Bergson, 1986: 5).

Dentro del sistema de los caracteres pertenecientes a los textos dramáticos garrinos, los personajes con actitud “imaginativa” encuentran la oposición de los personajes que proceden “razonablemente”, precisamente, porque la aspiración de poseer lo absoluto viviente no concuerda con el modo de conocimiento habitual.<sup>68</sup> El carácter de los protagonistas se conforma como paradigma antinómico del resto de los personajes para denotar que la vida natural no da cabida al prodigio, porque en ella los seres conciben lo vital bajo la percepción dualista, devenida de la operación racional de la conciencia útil.<sup>69</sup> Pensar, analizar o discernir es la conducta ordinaria en la dimensión superflua de la vida: “La conciencia -en el caso de la percepción exterior- consiste precisamente en esa selección. Pero, en esa pobreza necesaria de nuestra percepción consciente, existe algo positivo y que anuncia ya el espíritu: se trata, en el sentido etimológico del término, del discernimiento” (Bergson, 2006: 52). El filósofo declara que el modo de conocimiento habitual es el mecanismo por el cual la conciencia divide, separa y discrimina en diversos elementos, independientes unos de otros, lo que de hecho es una totalidad indisoluble.<sup>70</sup> La conceptualización racional implica la

---

<sup>68</sup> La categoría dramatólogica de “Personaje” se sustenta en que el carácter de un determinado personaje existe en relación a los rasgos de caracterización de los otros, es decir, es un sistema que da cuenta de las significaciones discursivas del texto dramático. Según Barrientos, citando a Lotman, expresa que “El carácter del personaje representa un conjunto de todas las oposiciones binarias respecto a los otros personajes [...], todo el conjunto de inclusiones del personaje en los grupos de otros personajes, es decir, un conjunto de rasgos distintivos. Así pues el carácter es un paradigma” (García, 2007:167).

<sup>69</sup> Dentro de los mecanismo de connotación que expresan “los posibles valores simbólicos, ideológicos, en definitiva semánticos” (García, 2007: 189) del personaje dentro del desarrollo del texto dramático, existen los fenómenos de sinonimia, antinomia y polisemia.

<sup>70</sup> La razón es un modo de aprehensión de lo real que no es desinteresado, pues se realiza en busca de una utilidad; se define en relación recíproca al trabajo y la facultad de fabricación: “las grandes líneas de nuestra inteligencia esbozan la forma general de nuestra acción sobre la materia, [...] el detalle de la materia se regula sobre las exigencias de nuestra acción. La

visión dual; una verdad simbólica para hacer provechosa la materia. Sin embargo lo que de ella se obtiene es un conocimiento relativo, nunca profundo, de lo viviente real. En medio de la realidad restrictiva de su acontecer “materialista”, los atributos de infantilidad, insensatez, extravagancia, excentricidad o irracionalidad del carácter fijo de estos personajes se muestra como la resolución para alcanzar un estado de libertad plena, pues el proceder creativo de su imaginación exuberante “perturba ese estado ordinario de la conciencia que nos mantiene ligados a los objetos, al mundo y al tiempo, como únicos medios para la solución de la tensión que nos mueve a ellos” (Martín, 1999: 108).<sup>71</sup> A lo largo de los relatos escénicos, las técnicas de caracterización de los personajes, transitivas y reflexivas, hacen notar que, la pretendida libertad de los seres “razonables” se opone a la liberación de los seres “intuitivos”, la lógica y dominio de lo racional, a la confusión y desorden de la imaginación, el conocimiento relativo y falaz de la conciencia materialista al conocimiento profundo e íntimo del espíritu, ponderando

---

intelectualidad corresponde a la materialidad (Bergson, 2007: 198)”. Sin embargo, alrededor del pensamiento lógico y analítico existe una “[...] nebulosa vaga, hecha de la misma sustancia a expensas de la cual se ha formado el núcleo luminoso que llamamos inteligencia. Allí residen ciertas potencias complementarias del entendimiento, potencias de las que no tenemos más que un sentimiento confuso cuando permanecemos encerrados en nosotros, pero que se iluminarán y se distinguirán cuando ellas mismas se perciban al obrar, por así decirlo, en la evolución de la naturaleza” (Bergson, 2007:17). Mientras la vida inteligente, supeditada al trabajo, supone un carácter utilitario de las funciones mentales que implican que el aparato senso-motor responda con hábitos de conducta, existe también la percepción inconsciente que se da en una zona de indeterminación mental; ésta impera cuando no existe urgencia por responder de manera práctica ante la materia. Cuando el espíritu procede intuitivamente no desea obtener un provecho de la materia, sino que es una experiencia válida por sí misma de la cual se obtiene el conocimiento íntimo de lo real.

<sup>71</sup> Para la Dramatología los personajes pueden distinguirse según tres tipos de carácter: fijo, variable y múltiple. El primero es “un personaje cuya caracterización no conoce cambio o variación alguna”, pero que no “resultan ser así propiamente estáticos o inmóviles; es más no deben serlo en el sintagma, en el transcurso temporal de la obra. El comportamiento del personaje de carácter fijo no tiene, desde luego, que ser monótonamente redundante; está por el contrario, abierto a variaciones y el personaje mismo sometido a transformaciones internas. Sólo que estos cambios o alteraciones no pueden rebasar un límite. ¿Cuál? El de la congruencia con el paradigma que llamamos carácter de personaje (García, 2007: 170). El segundo “da como resultado personajes que, en el transcurso de la acción dramática, sufren transformaciones en su carácter, cambian de manera de ser, hasta el punto que las variaciones que los afectan llegan a romper la coherencia interna del conjunto de atributos que constituye su primer carácter y abren paso a la configuración de un carácter segundo [...] sufren auténticas ‘conversiones’ que alteran radicalmente su relación con los demás y con el ‘mundo’ (García, 2007: 170-171). El tercero “presenta al personaje como siendo varios individuos, con distintas personalidades, no sucesiva, sino simultáneamente” (García, 2007: 172).

que los segundos son superiores a los primeros porque revelan la dimensión más cercana a la verdad del Ser.<sup>72</sup>

### **I.1. *La señora en su balcón*: la visión de Nínive**

En *La señora en su balcón*, Clara relata la imposibilidad de ejercer, en el transcurrir de la dimensión natural, la plenitud de su conciencia creadora. Con el fin de mostrar la insatisfacción de su deseo en el seno de un mundo “materialista”, el personaje, sin dejar de pertenecer al plano de la ficción, realiza la función pragmática de narradora de la escenificación de su pasado, estableciendo un vínculo entre éste y el universo, también ficticio, de su presente actual. Al comienzo de la primera escena temporal, la función apelativa entre la niña del pasado y la adulta del presente, introduce la escenificación de los sucesos pretéritos mediante un comentario que revela la visión ideológica del argumento del texto dramático:<sup>73</sup>

CLARA: ¿Cuál fue el día, cuál la Clara, que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma...? Hubo un tiempo en que corrí por el mundo, cuando era plano y hermoso. Pero los compases, las leyes y los hombres lo volvieron redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como loco. Antes, los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en el círculo maldito... ¿Te acuerdas? (Garro, 2009:199).

En cada una de las tres escenas temporales que se desarrollan posteriormente a esta introducción, la protagonista se torna “portavoz” de los acontecimientos de su vida, revelando que a lo largo de ella mantuvo una búsqueda tenaz por encontrar

---

<sup>72</sup> Dentro de las técnicas de caracterización del personaje existe la realizada verbalmente. A través de los diálogos, los personajes señalan sus propios atributos o los de los demás caracteres implícita o explícitamente: “*Reflexiva* llamamos a la caracterización de un personaje por sí mismo; [...] *transitiva*, a la de un personaje por otro [...]. Claro que la transitiva, sobre todo, cuando es explícita, resulta siempre en alguna medida reflexiva, pues el personaje que caracteriza a otro lo hace por fuerza desde su propio punto de vista, que una vez expuesto caracteriza también al que lo sustenta” (García, 2007: 175).

<sup>73</sup> El modelo dramatológico contempla que la estructura temporal de cualquier drama es una secuencia de escenas temporales: “bloques de acción dramática con desarrollo continuo, unidas (o separadas) entre sí por diversos tipos de nexos temporales” (García, 2007: 18).

Nínive.<sup>74</sup> La ciudad antigua se identifica con el mundo plano y hermoso que se opone al mundo redondo que la constriñe. El relato finaliza con su suicidio, ejecutado una vez que acepta que “Será inútil el viaje, porque el mundo es redondo y todos los mares y los caminos llevan al mismo punto” (Garro, 2009: 208). La pérdida del ideal de “el otro mundo maravilloso” (Garro, 2009: 200), simbolizado por “la ciudad de plata”, se encuentra asociado al pensamiento adulto de Clara. Desde su presente desdichado, su mente retorna a los días de su infancia, declarando que fue este tiempo en el que era verdaderamente libre. La mente infantil se revela, entonces, como una dimensión de la conciencia que es capaz de reconocer que más allá de lo evidente existe un modo de realización de lo real caracterizado por su acaecer extraordinario. El discurso “idealiza” el carácter infantil porque en éste predomina el uso de la imaginación como vía de entendimiento de lo real.<sup>75</sup> Clara, siendo niña, se opone al sentido “razonable” de la vida, pues perturba el discurso cientificista de su maestro al aceptar que la vida se manifiesta en modos sorprendentes:

*Entra el profesor García, de negro, con cara de profesor. Trae un pizarrón portátil. Lo coloca frente a Clara. Examina con cuidado las patas del mueble; luego, con gesto pedante, extrae de su bolsillo un gis y un borrador. Se levanta alegremente las mangas de su chaqueta, como si se preparara a hacer un acto de prestidigitación, y se ajusta los anteojos.*

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

CLARA DE 50 AÑOS: ¡Nada! ¡Ningún conejo saltará de tu manga, ninguna rosa saldrá de tu boca!

CLARITA: (*muy atenta, sentada en su silla*): No sé, profesor García...

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

CLARITA: ¡Ah!

---

<sup>74</sup> En la Dramatología, la función pragmática del personaje contempla la categoría de “Portavoz”. Ésta corresponde a la explicitación de las intenciones ideológicas o didácticas de la obra a través de los personajes que “manteniéndose al margen del conflicto, tiene encomendado formular desde el interior del universo ficticio, el ‘pensamiento’ de la obra” (García, 2007: 178).

<sup>75</sup> El modo o tratamiento del personaje revela “la concepción misma del personaje dentro de la ficción” (García, 2007:185) y “resulta de medir la distancia entre la ‘constitución’ (el tamaño o la dimensión) de la persona ficticia y la de la real (actor y público), de tal forma que aquélla puede estar por encima, por debajo o a la misma altura de ésta [...]” (García, 2007:185). De la comparación resulta el personaje “idealizado”, “el que se presenta de talla o de naturaleza superior a la de cualquier hombre”; el “humanizado”, el que está “concebido a escala humana, ni por encima, ni por debajo de nuestra condición” y el “degradado”, el que “se rebaja a una condición infrahumana, mediante procesos de animalización o cosificación” o que se presenta como “caricatura deformada de un hombre” (García, 2007: 186).

CLARA DE 50 AÑOS: No le creas, Clarita. ¡No piensa, repite como cualquier guacamaya!

CLARITA (a Clara de 50 años): No le creo. Estaríamos como las pepitas, encerrados, sin cielo, sin nubes y sin sol (Garro, 2009: 199- 200).

La “apelación interna” que surge del diálogo entre ambas Claras, desde planos temporales divergentes, advierte al espectador que para la conciencia imaginativa de la niña, que busca la sorpresa del acto mágico, no es creíble el encierro del mundo; por el contrario, lo razonable como proceder conceptual se advierte falaz cuando trata de apresar lo único, lo singular, que hace al mundo ser en lo esencial.<sup>76</sup> La niña desconfía de la palabra de su maestro, porque sabe que de la percepción definida por la lógica matemática de la razón no puede salir ninguna “rosa”; las leyes científicas son incapaces de nombrar la dimensión asociada a la flor: el “logro absoluto y de la perfección” (Cirlot, 2006: 390) que es patrimonio de las realidades trascendentes. El conocimiento del mundo verdadero no se encuentra a través de la simbolización intelectual que reduce las manifestaciones de lo real a leyes predecibles y objetos útiles, sino a través de un ejercicio creador de la conciencia que se ajusta a las maneras descomunales y portentosas con que la esencia de la vida discurre a través de su desarrollo inefable e imperecedero. El deseo de la protagonista no es, pues, conocer la realidad “pensada” por la razón ya que, como lo postula el espiritualismo, “una cosa es el contenido de mi pensamiento, y otra muy distinta el objeto a que se refiere la ciencia. Una cosa es mi intuición de un hombre, y otra muy diversa el hombre intuido en mi intuición. Una cosa es lo que del objeto se me da, y otra diferente, el objeto mismo, que puede originar infinitas intuiciones” (Caso, 2010: 21). La facultad imaginativa de Clara se vincula con el conocimiento intuitivo en tanto ejercicio supraintelectual; es el poder que anula el hábito intelectual y que, por tanto, derroca el mundo falso o aparente para reinstalar la verdadera dimensión de lo viviente. La belleza de la

---

<sup>76</sup> El personaje que se erige como narrador o presentador del universo ficticio posee como función pragmática establecer un puente entre la visión de mundo del espectador y la del mundo ficticio del espectador. García Barrientos establece que “En lo formal, esta función se manifiesta en la apelación ‘interna’, hecha por el personaje desde dentro de la ficción, por ejemplo mediante el ‘aparte a los espectadores’, tan frecuentado por el gracioso precisamente, para acercar al público a su punto de vista” (García, 2007: 179).

rosa, flor de Venus, se asocia a lo perfecto como “emblema de la luz y el amor”, atributos que también le son conferidos a la ciudad de Nínive que es “blanca y picuda, y sus escalinatas llevan al cielo” (Garro, 2009: 202), y que además es el recinto en el que Clara afirma que reside “el origen del amor” (Garro, 2009: 204). La rosa, asociada a la aurora, simboliza “el principio o el despertar” (Pérez-Rioja, 2008: 86), la que, a su vez, en relación al color dorado o amarillo, puede compartir el significado de la “intuición, del presentimiento, del sondeo [...] una característica fuerza solar, penetrante y luminosa” (Pérez-Rioja, 2008: 58). El carácter del personaje, distinguido por el modo de conocimiento al que aspira, mantiene correspondencia con la claridad a la que refiere su nombre y con la blancura y resplandor de la “ciudad plateada”; Clara es, en su esencia, un ser intuitivo y por eso es capaz de apreciar lo real desde la perspectiva de lo espontáneo y de lo impredecible. Bergson admite la relación entre la percepción de lo asombroso y el poder de creación cuando afirma que:

Ciertamente, la inteligencia admira aquí [en la lógica racional], con razón, el orden creciente en la complejidad creciente: uno y otra tienen para ella una realidad positiva, que es del mismo sentido que ella. Pero las cosas cambian de aspecto cuando se considera el todo de la realidad como una marcha hacia adelante, indivisible, en creaciones que se suceden. Se adivina entonces que la complicación de los elementos materiales, y el orden matemático que los enlaza entre sí, deben surgir automáticamente, desde que se produce, en el seno del todo, una interrupción o una inversión parciales. Como por lo demás la inteligencia se recorta en el espíritu por un proceso del mismo género concuerda con este orden y esta complicación, y los admira porque se reconoce en ellos. Pero lo que es admirable en sí, lo que merecería provocar el asombro, es la creación sin cesar renovada que el todo de lo real, indivisible, cumple en su marcha, porque ninguna complicación del orden matemático consigo mismo, por sabida que se la suponga, introducirá jamás un átomo de novedad en el mundo, mientras que, una vez puesto este poder de creación (y existe, ya que tomamos conciencia de él en nosotros, al menos, cuando obramos libremente), no tiene más que distraerse de sí mismo para debilitarse, debilitarse para extenderse, y extenderse para que el orden matemático que preside la disposición de los elementos así distinguidos, y el determinismo inflexible que los enlaza, manifiesten la interrupción del acto creador [...] (Bergson, 1963: 689).

Durante la escenificación, los actos del profesor que refieren al paradigma geométrico, relacionados con su caracterización verbal reflexiva y transitiva, guardan relación con la exposición bergsoniana acerca de la visión “materialista” de lo real. A través de la educación impartida por García, el “compás” vuelve “redondo” el mundo infantil; dado que la teoría científica se construye sobre acontecimientos invariables y predecibles de las cosas, le es preciso prescindir de la imaginación que acepta el acontecer de lo real en su expresión inefable. El carácter de los personajes de la niña y el profesor resulta antagónico, porque la descripción del mundo del segundo remite a la contención del círculo, expresando los límites convencionales que la lógica racional-matemática opera sobre lo real, mientras que las consideraciones de la primera revelan que su conciencia busca conocer lo que pasa inadvertido porque no reporta utilidad práctica. La mente imaginativa de la protagonista es “el compás roto’ que, como alusión simbólica al entendimiento desordenado” (Pérez-Rioja, 2008: 141), se opone a la ordenación rigurosa que ejerce el intelecto sobre lo real, al delimitar, con un círculo de gis, el espacio insondable en una superficie determinada:

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

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

PROFESOR GARCÍA: Porque la palabra “letra” tiene cinco letras.

CLARITA: ¿Pero por qué una “letra” tiene cinco letras?

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

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

PROFESOR GARCÍA: ¡No entendiste!

CLARA DE 50 AÑOS: ¡Sí entendió!

PROFESOR GARCÍA: Dije que el mundo (*dibuja en el pizarrón un círculo*) es redondo. Los antiguos pensaron que era plano, que terminaba en las columnas de Hércules y no se atrevieron a cruzar este límite. Más allá se encontraba el temible mar de Sargazos... (Garro, 2009: 203).

En la lección del profesor García no hay cabida para la novedad que anhela Clara porque la deducción matemática del intelecto condena a la repetición de cada

hecho y de cada procedimiento. La circunferencia, a diferencia del interior del círculo, remite a la limitación, al cercamiento que supone el mundo manifestado, es decir, la evidencia material del ser (Cooper, 2007: 52), la cual compromete a la conciencia en un proceso recursivo o “mecanismo geométrico” (Bergson, 1963: 688), que, según el espiritualismo, se evidencia no sólo en las leyes del cientificismo radical sino en las reglas del orden social y moral de una sociedad utilitaria: “Representaos la obligación pesando sobre la voluntad a manera de un hábito, arrastrando consigo cada obligación la masa acumulada de las otras [...] y tendréis la totalidad de la obligación para una conciencia moral, simple, elemental” (Bergson, 1997: 10). Así como García, que “¡Pasó sus años prendido a su compás, repitiendo cada vez más mal un pequeño libro de texto!” (Garro, 2009: 201), Andrés y Julio se distinguen por permanecer atrapados en la monotonía del hábito y la repetición cotidiana, identificado, durante todo el relato, como el “círculo infernal” de la racionalidad pragmática. A través de la reiterada configuración del mundo materialista como una figura redonda que se contrapone al deseo por el mundo “plano” de Clara, el discurso expone el carácter superfluo, relativo y rígido que adquiere cada expresión de la vida bajo el discernimiento de la conciencia que procede “razonablemente”:

[...] las exigencias sociales se completan unas a otras. Aun aquellos para quien la honestidad es la menos razonada y, si puede decirse, la más rutinaria de estas obligaciones, se atienen a un orden racional en su conducta, ajustándola a exigencias que son lógicamente coherentes entre sí. [...] La coordinación lógica [...] de un conjunto de principios separa primero algunos, después excluye del todo lo que no está de acuerdo con ellos. [...] Esas prescripciones no son inútiles, puesto que la obediencia de todos a ciertas reglas, por absurdas que sean, asegura a la sociedad mayor cohesión. Pero la utilidad de la regla le viene únicamente, entonces, por rechazo, del hecho de que se someten los individuos a ella. Prescripciones o prohibiciones que valgan por sí mismas son las que positivamente tienen por objeto la conservación o el bienestar de la sociedad. [...] La lógica penetra, sin duda, las sociedades actuales, y aun aquel que no razone su conducta, vivirá racionalmente si se atiene a estos principios (Bergson, 1997: 10).

Como sucede con su maestro, Clara, en la segunda escena temporal, difiere de la propuesta de “mundo” de su prometido Andrés. Los caracteres del amante y el

amado resultan antagónicos, porque mientras el ideal del primero se rige por el orden moral que sostiene ideológicamente a la sociedad “razonable”, la protagonista concibe que el amor no se circunscribe a los convencionalismos superfluos del orden social. Clara de 20 años muestra que su conciencia intuitiva continua siendo la guía que la impulsa en su objetivo de vida. La joven todavía busca lo que hay detrás del mundo aparente en Nínive, la dimensión esencial, pero esta vez asociada a la realización del amor en su carácter de poder creador que implica un sentido trascendente de lo humano. El amor entre los seres es más que el convenio de un matrimonio; es “ser el amor de todos” (Garro, 2009: 205). A través de su noción del vínculo amoroso, el personaje reitera su carácter paradigmático asociado a la facultad de transgredir el orden habitual para experimentar una dimensión de lo real, incomprensible para la razón:

ANDRÉS: [...] todo lo que dices son palabras, hermosas palabras. Dos gentes que se quieren necesitan una casa, un lugar donde vivir.

CLARA: Hay muchos lugares donde vivir. Se vive en cualquiera de ellos. No es eso lo que yo pido sino un acuerdo para, después de vivir, seguir viviendo siempre juntos, inseparables. Como lo visto y la memoria, como el hombre y su pasado irremediable, como el polo positivo y el negativo que juntos dan el rayo. Yo te pido la voluntad de ser uno.

ANDRÉS: Sí, Clara, y yo te ofrezco la casa y mi trabajo y mis cuidados.

CLARA: Tú me ofreces seguir siendo dos. Tendremos fechas diferentes, no sólo de nacimiento, también de muerte.

ANDRÉS: No hables de la muerte. ¿Qué tiene que ver la muerte con el amor? ¡Es atroz!

CLARA: El amor es lo único que puede salvarnos de ella. Yo seguiré viviendo en ti y tú seguirás viviendo en mí. Y luego seremos uno, indivisible (Garro, 2009:203-204).

Clara pide el vínculo de lo femenino y lo masculino, “el polo positivo y el polo negativo”, como un medio de recuperar la experiencia de la unidad primigenia. El rayo simboliza la totalidad, pues corresponde a la “emanación del nous” (Cooper, 2007: 152), es decir, la experiencia del mundo oculto o no manifestado en el que todo es uno. Nínive, la ciudad maravillosa que se esconde detrás del mundo evidente, corresponde, entonces, a la realización de lo Absoluto. Si sus “escalinatas llevan al cielo” (Garro, 2009: 202), es porque “El séptimo rayo del sol es el camino por el que hombre cruza de este mundo a otro” (Cooper, 2007: 152).

El amor salva de la muerte porque, considerado la vía de restitución a la existencia primordial, expresa que detrás de cada manifestación de lo creado existe un poder esencial perenne que sostiene con su aliento de vida la creación entera: “el ser vivo es sobre todo un lugar de paso y que lo esencial de la vida reside en el movimiento que la transmite” (Bergson, 1963: 604). Según el espiritualismo este movimiento esencial es una energía creadora que se revela como un impulso amoroso que, como lo expresan las palabras de Clara, posee un carácter universal porque corresponde a la “igual participación de todos los hombres en una esencia superior” y “abraza a la humanidad entera en un solo amor indivisible” (Bergson, 1997: 133). De este modo el discurso opone la percepción dual de la racionalidad pragmática a la visión de lo entero, lo completo o lo total que sólo puede obtenerse a través de la percepción intuitiva. La búsqueda amorosa de la protagonista corresponde a la visión supraintelectual; es una conciencia creadora que siendo, fundamentalmente, amor, “quisiera sacar de sí misma seres dignos de ser amados” (Bergson, 1997: 146). Sin embargo, Andrés, inmerso en el orden de la lógica moral, sólo puede hacer asequible un vínculo precario entre sí y la amada, porque su conciencia sólo admite el conocimiento simbólico o múltiple que engendra el discernimiento racional. Su carácter corresponde al paradigma de la humanidad en la que el impulso de vida “ha acabado por agotar su efecto, o más bien el movimiento rectilíneo se ha convertido en circular” (Bergson, 1997: 147), ya que no se pregunta “si tenía una razón de ser que no fuera ella misma” (Bergson, 1997: 147). El amor que busca Clara se rige por lo “inútil”, en tanto es la fuerza que obra desinteresadamente, sin la intención del provecho material; el amor de Andrés es “egoísta”, entendido, como un proceder que se ajusta al “todo de la obligación” y que es útil porque mantiene el orden social:

*Entra Andrés. Trae un anillo de bodas. Lo lleva delicadamente en lo alto, cogido con los dedos pulgar y cordial.*

[...]

ANDRÉS: ¡No me hables así, Clara! Yo venía a proponerte que habláramos hoy con tus padres, para que luego tú conocieras a los míos.

CLARA: ¿Para qué?

ANDRÉS: ¡Pues para que todo esté en orden, para tener su aprobación! Mira, estoy seguro de que mi madre se morirá de gusto al verte. ¿Qué digo? ¡Morirá! ¡Ya me contagiaste con tu espíritu fúnebre!

CLARA: ¿Qué no estamos en orden? ¿No me quieres?

[...]

ANDRÉS: Es una manera de hablar, ¿acaso no sabes que las madres deben aprobar los amores de sus hijos?

CLARA: No. A mí no me importa que me aprueben o me desapruében.

ANDRÉS: ¡Cállate! No digas esas cosas, es como salar mi dicha.

[...]

CLARA (esconde la mano): ¡No, no, no quiero tu anillo! No me gustan. Tú eres como el profesor García, que creía que estaba en el mundo porque dibujaba círculos de gis en el pizarrón. “¡Clara, éste es el mundo!”, pero el mundo no podía ser ese círculo gris. ¡Así tú!: “Clara, éste es el amor, dame tu mano para meterte un anillo, y buscar un departamento para comer sopa y vivir con mi sueldo, si tu familia y la mía están de acuerdo”.

ANDRÉS: ¿Pero qué dices, Clara? ¿No quieres el anillo? ¿Me rechazas?

CLARA: Digo que eso no es el amor...el amor...el amor es estar solo en este hermoso mundo, y viajar por los árboles y las calles y los sombreros de las señoras y ser el mismo río y llegar a Nínive y al fin de los siglos...El amor, Andrés, no es vivir juntos, es morir siendo una misma persona, es ser el amor de todos. Tú no me amas.

ANDRÉS: ¡Por favor, Clara! No vuelvas a repetir eso. Estás muy exaltada, no sabes lo que dices. Acepta este anillo, te lo ruego...

CLARA: Sé lo que digo. No quiero vivir en un apartamento de la calle de Nazas, ni quiero ver a tu madre, ni ponerme tu anillo. Yo quiero el amor, el verdadero, el que no necesita de nada de eso, el amor que se reconoce sin necesidad de que nadie más lo reconozca...Adiós, Andrés.

*Clara ve un momento a Andrés, que le tiende el anillo y luego sale corriendo. Andrés deja caer el anillo, que retumba como un trueno. (Garro, 2009: 204-205)*

La noción circular de la sociedad pragmática se corresponde con el símbolo del anillo, vinculado con el círculo que engendra el compás en la primera escena temporal del relato. La angustia que expresa el personaje, prisionero del mundo de la percepción racional refiere a la expresión teosófica de El anillo “no se pasa”: “el círculo dentro del cual están encerrados todos aquellos que continuamente se hallan afligidos por la ilusión de la separatividad” (Blavatsky, 2010: 45). Ésta es “La errónea idea de que el Alma o Yo es distinto e independiente del YO único, universal e infinito” (Blavatsky, 2010: 832) cuyo simbolismo correspondería al centro, al interior del círculo. El espíritu se reconoce y complementa en lo “otro” porque ambos han surgido de la misma fuente que los impulsa a expresarse de un

modo que “no se trata solamente de algo nuevo, sino de algo imprevisible” (Bergson, 1963: 486). Clara huye de un matrimonio “razonable” porque este implica negar su deseo por experimentar la esencia de la vida, entendida, bajo la perspectiva del espiritualismo como un desarrollo, fundamentalmente, espontáneo: “el papel de la vida consiste en insertar la indeterminación en la materia. Indeterminadas, quiero decir, imprevisibles, son las formas que ella crea a medida de su evolución (Bergson, 1963: 602). Sin embargo, mientras se desarrolla su vida, la protagonista encuentra que “No había Nínive. El mundo se iba haciendo una esfera cada vez más pequeña. Apenas si cabíamos” (Garro, 2009: 206). La carencia de Nínive se revela en una experiencia de vida que rechaza lo prodigioso y que, entonces, se muestra como “un tedio enorme invadiendo los muebles” (Garro, 2009: 205). En la tercera escena temporal, la antítesis entre la conciencia intuitiva de Clara y la percepción racional toma su lugar en el conflicto que mantiene con Julio, su marido. Mientras la protagonista insiste en abandonarse al prodigio de la creación, solazándose en las formas sorprendentes de su realización; su esposo solamente percibe el aburrimiento de la vida cotidiana:

*Entra Julio, hombre de 40 años, en mangas de camisa.*

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

CLARA: ¡Es maravilloso, Julio! Las calles cambian de hora en hora. Nunca son la misma calle. ¿No te has fijado? ¡A que nunca llegas a la misma oficina, por la misma calle! Yo quisiera ser tú, para ir a trabajar en la mañana y cruzar la ciudad a la hora en que la cruzan ustedes los que hacen el mundo. Porque yo la cruzo a la hora en que la cruzan las que hacemos la comida. Pero, si quieres, te acompaño hoy en el viaje hasta tu oficina.

JULIO: No digas tonterías. ¿Cómo va a ser maravilloso ir a una oficina llena de estúpidos, por unas calles también estúpidas e iguales? ¡Ah! ¡Un día me iré de viaje! Pero un viaje verdadero, lejos de esta repetición cotidiana. ¿Sabes lo que es el infierno? Es la repetición. Y todos los días repetimos el mismo gesto, la misma frase, la misma oficina, la misma sopa. Estamos en el infierno, condenados a repetirnos para siempre...

CLARA: No hables así, me afliges mucho. Me parece que soy yo la que te ha condenado a la repetición, al infierno. ¿Por qué no tratas de variar tu vida? ¿Recuerdas que pensábamos viajar hasta el fin de los siglos? Pues yo, viajo. Claro, hago viajes más modestos. Por ejemplo: cuando limpio la casa nunca estoy en ella, siempre me voy; así nunca hay nada repetido, me libro del infierno. ¿Tú nunca te has ido por la pata de una silla?

JULIO: Ya vas a empezar con tus locuras (Garro, 2009: 206).

Nuevamente, el carácter de los personajes presenta una antinomia que proviene de la divergencia entre dos modos de conocimiento. Esta vez, frente a la mente “razonable” de su marido, la persistencia de la protagonista por hallar el mundo maravilloso se vincula con la “locura”. La caracterización transitiva de la protagonista muestra que ésta ocupa un modo de conocimiento que se aleja de las consideraciones habituales por las que procede la razón, pero que es, precisamente, la que la liberan de la realidad opresiva de su existencia natural. Aunque para el racionalista la demencia constituye un estado indeseable, desde la perspectiva espiritualista, adquiere una connotación positiva. Si se considera que la realidad pragmática es, en realidad, el modo menos verdadero de expresión de lo real, es decir, la percepción más alejada del yo en relación a la esencia vital, la conciencia más “desordenada” correspondería al ser que se mantiene en “simpatía” con la esencia creadora; coincidiendo con ésta adquiere sus mismas expresiones: “Haga lo que haga entonces, resuelve lo organizado en no organizado, porque no sabría, sin invertir su dirección natural y sin extorsionarse a sí misma, pensar la continuidad verdadera, la movilidad real, la compenetración recíproca y, para decirlo todo, esta evolución creadora que es la vida” (Bergson, 1963: 636). La anarquía, el caos, la incoherencia y la espontaneidad que caracterizan a la “evolución creadora” de la vida, constituirían también el sustrato de la mente intuitiva. Vinculada a la percepción de lo esencial, la mente “ilógica” de Clara es el paradigma de conocimiento que se opone a la actitud pragmática y utilitaria de la razón:

CLARA: No son locuras. Yo sí me voy por la pata de una silla, y luego al bosque, y camino por entre los árboles, y luego por la misma pata he llegado a casa del leñador, y de allí al vagón del ferrocarril y luego a casa del carpintero, que todavía vive como San José, y luego a la mueblería y acabo en mí misma comprando la silla y trayéndola a esta casa.

JULIO: Tú manera de viajar no me interesa. En el fondo, lo único que tratas de hacer es evadirte del infierno en que estamos. Tú vida no es sino una perpetua huida. Ahora, como ya no sabes adónde ni cómo escaparte, te escapas por las patas de las sillas.

CLARA: ¿Me escapo? ¿Crees entonces que realmente estamos en el infierno?

JULIO: ¿Pues qué más pides? ¿El perol y las llamas? Siempre mirándonos el uno frente al otro, sin esperanzas. ¿Qué esperamos? ¿Qué esperas? Nada. La vida es un horrible engaño. (Garro, 2009: 206-207).

De ahí que donde Clara ve unidad y profusión, Julio ve fragmentación y orden; donde ella encuentra belleza, los demás personajes hallan corrupción y muerte. Durante el desarrollo de la fábula, el personaje intuitivo adquiere su carácter paradigmático del ser que es verdaderamente libre, verdaderamente vivo, pues supone, con su conciencia creadora, una cercanía mayor con la indiferenciación propia del ímpetu creador como fuerza primordial.<sup>77</sup> La personalidad de la protagonista corresponde a “la enfermedad de los débiles” (Garro, 2009: 202), pero su debilidad consiste en su incapacidad para ajustarse al modo de percepción habitual de la sociedad utilitaria; su mayor libertad la condena al rechazo y a la incompreensión porque el mundo de la razón se rige por el orden de lo inerte. Nadie puede comprender a Clara porque “En vano llevaremos el ser vivo a uno de estos cuadros. Todos los cuadros crujen. Son demasiado estrechos, sobre todo demasiado rígidos para lo que querríamos colocar en ellos. Nuestro razonamiento, tan seguro de sí cuando circula a través de las cosas inertes, se siente a disgusto sobre este nuevo terreno” (Bergson, 1963: 476). El carácter del personaje expresa, pues, que “Cuando lo normativo y consciente aparece como enfermo y perverso, para obtener lo benévolo y salutífero, habrá que utilizar lo peligroso, inconsciente y anormal” (Cirlot, 1995: 281). Cuando se convence de que el mundo circular es el obstáculo para habitar “el muladar en el que ha tirado lo hermoso” (Garro, 2009: 203), la protagonista, para recuperar la belleza de Nínive, decide dar el paso decisivo de su viaje por la vía peligrosa de la visión intuitiva:

CLARA DE 40 AÑOS: No puedes escaparte más. Has huido del profesor García, has huido de Andrés, te has escapado de Julio, siempre buscando algo que te faltaba. Era Nínive, era el tiempo infinito...Ya no puedes huir para salir en busca. Dime, ¿qué vas a hacer?

---

<sup>77</sup> Para García, el valor de paradigma del personaje es posible porque “hay que considerar el carácter del personaje como resultado de una tensión dialéctica entre ‘unidad’ y ‘multiplicidad’. La unidad del personaje se sitúa en el plano más abstracto, está cifrada en el nombre que permanentemente lo designa y se manifiesta en sus comportamientos regulares o previsibles; los imprevisibles, en cambio ponen de manifiesto, en planos de mayor concreción, la diversidad de subestructuras que se integran en esa unidad última que es el carácter” (García, 2007: 167).

CLARA DE 50 AÑOS: ¿Qué voy a hacer? Iré el encuentro de Nínive y del infinito tiempo. Es cierto que ya he huido de todo. Ya sólo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, translúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles. Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma para alcanzarla. Eso debería haber hecho desde que supe que existía. Me hubiera evitado tantas lágrimas. Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria.

*Se lanza por su balcón. Se oye el ruido del cuerpo que cae. Clara de 40 años desaparece también. [...] (Garro, 2009: 208).*

La caracterización de la ciudad antigua como gota de agua luminosa y perenne remite a la esfera que simboliza “la forma primordial que contiene todas las demás formas [...]”; la abolición del tiempo y del espacio; [...] El espíritu o la Luz primordial” (Cooper, 2007: 73). La entrada a Nínive corresponde al paso de la circunferencia al centro de lo vital; la suicida renace a la vivencia de lo Absoluto porque en el interior del círculo mora “lo que se contiene a sí mismo; el yo; lo no manifiesto” (Cooper, 2007: 50). Dado que la habitación en “la ciudad plateada” compromete su restitución al todo primigenio, ésta no puede obtenerse bajo las condiciones del mundo fragmentado construido según la razón. Clara muere al mundo material, abdica del entorno que la compromete en la experiencia incompleta de lo real, porque “Es preciso forzar las cosas y, por un acto de voluntad, llevar a la inteligencia fuera de sí misma. El círculo vicioso no es, pues, más que aparente” (Bergson, 1963: 667).

Si para el mundo racional, el suicidio de Clara es la expresión extrema de su locura, para la propia protagonista es el medio de redención de un mundo corrompido. La asociación de Nínive con el “mundo hermoso” y su contraposición a un “mundo malvado [que] es aparente” y que se experimenta como un “infierno”, expone que la decisión de morir es un medio de salvación de la condena que sufre la sociedad materialista, pues ésta, ajena a lo espiritual, sólo engendra dolor y muerte. Clara escapa porque “Quieren que vivamos en el mundo redondo que nos aprisiona. Pero hay el otro, el mundo tendido, hermoso como una lengua de fuego que nos devora” (Garro, 2009: 203). Lo hermoso, asimilado a la idea de un mundo caracterizado como “una lengua de fuego que devora”, determina que esa otra

dimensión a la que la inteligencia no tiene acceso promete trascender la condición humana en el contacto con “la reflexión más perfecta y no adulterada, tanto en el cielo como en la tierra, de la Llama una” (Blavatsky, 2010: 260) que remite, de acuerdo a los filósofos del fuego, al Alma de las cosas. La llama de fuego devora porque como símbolo de destrucción acepta que “transformar al ser en un no ser infinitamente superior, tal es el fin del mundo. El proceso universal es un perpetuo combate que sólo acabará con el aniquilamiento de toda existencia. La vida moral del hombre consiste, pues, en tomar parte en la destrucción universal” (Cirlot, 1995: 168). Nínive, la ciudad en decadencia moral, salvada por la misericordia divina, es el símbolo de la regeneración espiritual, del triunfo del amor por sobre la ley y de la transformación trascendental:

E hizo proclamar y anunciar en Nínive [...] cúbranse de cilicio hombres y animales, y clamen a Dios fuertemente; y conviértase cada uno de su mal camino, de la rapiña que hay en sus manos. ¿Quién sabe si se volverá y se arrepentirá Dios, y se apartará del ardor de su ira y no pereceremos? Y vio Dios lo que hicieron, que se convirtieron de su mal camino; y se arrepintió del mal que había dicho que les haría, y no lo hizo” (Jonás 3: 7-10)

A través del deseo por volver tras la ciudad redimida, el discurso relaciona la visión intuitiva de Clara con el ejercicio irracional y trascendente de la fe. Éste es un modo de revertir la ruindad del mundo, pues, según el relato bíblico sobre Nínive, existieron seres que “creyeron a Dios” (Jonás 3: 5). Nínive implica un retorno al origen, a la “simpatía” entre lo humano y lo divino, en cuanto el que cree a Dios ejerce una forma de conocimiento superior que antecede a cualquier conceptualización y orden prescrita por leyes mundanas. En el libro de Jonás, en la versión Reina Valera, se lee la nota 1:

No hay otro milagro de las Escrituras que haya puesto de manifiesto tanta incredulidad como el narrado en este pasaje. [...] La ciencia “la falsamente llamada ciencia, siendo incapaz de reconocer el hecho que ella trata solamente con los fenómenos externos de una raza caída y de una tierra que se halla bajo maldición, es intolerante en lo que toca a los milagros”. Para la fe, y para la verdadera ciencia, un milagro es lo que tiene que esperarse del amor divino, el cual interviene para bien en un universo que está física y moralmente desordenado (Jonás).

Clara desea irse por los siglos para vivir en el mundo de la antigüedad porque el ejercicio amoroso se contrapone a la ejecución de la ley, la compasión al castigo, la salvación al infierno. Las dimensiones invisibles de lo real, los milagros o las maravillas, son el galardón de aquel que da “*su asentimiento libre a toda la verdad que Dios ha revelado*” (Catecismo, 2010: 20). Sin embargo esta adhesión ocupa una orientación de la conciencia en que “la inteligencia y la voluntad humanas cooperan con la gracia divina” (Catecismo, 2010: 47). El Catecismo católico califica a esta creencia voluntaria en las verdades sobrenaturales y las realidades invisibles de Dios como una inteligencia viva que se sujeta a la fe porque ésta es más cierta y “la luz divina es mayor que la que da la luz de la razón natural” (Catecismo, 2010: 48). Únicamente por fe, un modo de conocer que “no radica en el hecho de que las verdades reveladas aparezcan como verdaderas e inteligibles a la luz de nuestra razón natural” (Catecismo, 2010: 48), la humanidad condenada se salva. Clara se redime del “infierno”, a través de su conciencia atenta a la maravilla del devenir universal; ocupa un modo de conocimiento supraintelectual que le revela que Nínive es la “ciudad sagrada”, el centro en el que reside el “Principio divino en cuanto constructor y ordenador del universo” (Guénon, 1995: 338). Una vez ahí, experimenta el amor único, indivisible, que le había sido arrebatado cuando experimentó el mundo “redondo” de la racionalidad pragmática.

## **I.2. *Un hogar sólido*: la visión del hilo mágico**

La búsqueda vital de Lidia, en *Un hogar sólido*, es equiparable a la de Clara, pues se cifra en reencontrarse con “esa ‘relación primigenia’ que no puede ser captada por ninguna categoría” (Otto, 2009: 42): la experiencia del vínculo indisoluble con el resto de lo creado. Durante la escena temporal que constituye el drama garriano, el encuentro entre Lidia y sus familiares fallecidos se torna en un diálogo en el que se describe la oposición de la experiencia vivida en el mundo inmortal y aquella que es habitual en la dimensión natural. A través de este, la joven se caracteriza reflexivamente admitiendo su perseverancia, durante la vida terrena,

por encontrar la experiencia no dual, dada por la supresión de los límites entre el sujeto y el objeto:

LIDIA: ¡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... [...] Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, indestructible, que hace de dos nombres uno... (Garro, 2009: 28).

El hilo, según Cirlot, es un símbolo muy antiguo que representa “la conexión esencial, en cualquiera de los planos, espiritual, biológico social, etc.” (Cirlot, 1995: 240), lo que guarda relación con la noción espiritualista que advierte que el todo de la creación es un desarrollo indivisible, un vínculo que mantiene solidariamente unidas cada una de las expresiones de la creación. El poder creador que supone tal hilo se expresa en el carácter mágico que le confiere Lidia al vínculo entre todas las cosas. En las palabras de la protagonista el hilo y su simbolismo sobre la fertilidad femenina se asocia tanto al poder fecundador del ímpetu de vida como al conocimiento profundo de lo oculto, es decir, lo que el espiritualismo pondera como la intuición, porque mágico, al provenir de *Megh* o *Meh-ab* que “significa alguna cosa grande y noble”, era “antiguamente sinónimo de todo cuanto era honorable y digno de respeto, del que estaba en posesión de la ciencia y sabiduría” (Blavatasky, 2010: 448). Este término posee relación con *Maha*: “un hombre muy versado en la ciencia esotérica” (Blavatasky, 2010: 448), es decir, un ser que, como el místico bergsonianiano, es capaz de conocer la verdad oculta al entendimiento superficial. Lo que Lidia añora es el conocimiento profundo del devenir existencial, el conocimiento del espíritu por el espíritu que revela la unión perenne, duradera, con el todo primigenio. Ella misma se caracteriza como una Penélope que espera bordando, desde el hogar material, su reencuentro con lo Absoluto, ya que hilar “resulta una acción equivalente a crear y mantener la vida” (Cirlot, 1995: 240). A semejanza de Blanca que es caracterizada por sus caballeros como la Luna, Lidia se asocia a la araña, un animal lunar que comparte con el astro su correspondencia con el acto psíquico de la imaginación (Cirlot, 1995: 77). Al tejer su tela con el poder invisible de la imaginación –como lo caracterizaba Blavatski- la conciencia permite la restitución del yo en el todo,

porque simboliza el centro del mundo que “teje todos los destinos” para “regir todas las formas” (Cirlot, 1995: 77):

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 parpados que cerrarían los ojos que me miran, y esta casa entraría en el orden solar (Garro, 2009: 29).

Como sucede con Clara, “enferma de imaginación”, la caracterización reflexiva y transitiva de los niños de *Un hogar sólido* muestra que en la infancia el espíritu aún puede solazarse en la percepción de un mundo no acotado; vislumbrar a la vida como un continuo fluir en libertad, sin las restricciones del pensamiento conceptualizador. La preeminencia de la facultad intuitiva, expresada en los rasgos de la espontaneidad, la ensoñación, la tendencia a la creatividad, la ilusión y el juego, confieren a la conciencia infantil un carácter paradigmático que se contrapone a la rigidez de la percepción racional de los adultos. De manera semejante a *La señora en su balcón*, la caracterización reflexiva que Lidia, en *Un hogar sólido*, hace de su personalidad infantil funciona argumentalmente para ponderar que la intuición es una conciencia creadora, más certera en obtener la verdad del desarrollo vital que la percepción analítica. La búsqueda de la protagonista por ese otro hogar, en el que se cumple la plenitud, es un edén que se sitúa anterior a la racionalidad; es un mundo primordial que pondera a la infancia como un estado de gracia. Los recuerdos de casi todos los personajes de *Un hogar sólido* muestran la mentalidad “del niño que vive en una especie de Jardín del Paraíso, donde todos los seres crecen pacíficamente unos junto a otros” (Jung, 1998: 422). Mientras Muni y Lidia simpatizan en su añoranza por “Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños” (Garro, 2009: 28), Eva muestra la melancolía por la seguridad que de niña encontraba en “Una casa que el mar golpeará todas las noches, ¡bum!, ¡bum!, y ella se riera con la risa de mi padre llena de peces y de redes” (Garro, 2009: 25). Mamá Jesusita se complace en recordar el tiempo dichoso en que, en su casa, se encontraba “Rodeada de mis niños tiesos y limpios como pizarrines” (Garro, 2009: 21) y Gertrudis evoca sus andanzas infantiles de equilibrista en el que, siendo niña, no conocía la debilidad

de la fragmentación material, sino que concebía la solidez de lo que es indisoluble: “Claro, no sabía que tenía huesos. Una de niña no sabe nada. Porque me lo rompí, digo siempre que fue el primer huesito que tuve” (Garro, 2009: 23).

La “idealización” del carácter infantil advierte al espectador que, como lo supone el espiritualismo, la facultad imaginativa supone un mayor apego al devenir creador del impulso de vida. Si bien los personajes experimentan la vivencia de la no dualidad una vez que mueren, la conciencia infantil les procura un vislumbramiento del todo primigenio. La infancia se muestra equivalente a la muerte en tanto ambas son dimensiones en las que la orientación de la conciencia intuitiva corresponde a la solidez de lo viviente que los personajes desean por habitación; el gozo de su niñez corresponde a la conciencia coincidiendo con el flujo vital: “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, Lilí? Tenía un laberinto de risas” (Garro, 2009: 28). Si para Muni y Lidia la vida podía ser un laberinto de gozo (Garro, 2009: 28) es porque aceptan que la infancia contiene “un sentimiento numinoso de uno mismo” (Otto, 2009: 57).<sup>78</sup> Considerado como un laberinto, el hogar infantil compromete el concepto de la intuición mística en tanto es “el acceso iniciático a la sacralidad, a la inmortalidad, a la *realidad absoluta*” (Revilla, 1995: 239). Para los personajes, el paso laberíntico de la infancia es la premonición de la existencia en el mundo

---

<sup>78</sup> Rudolph Otto propone la categoría “numinoso” para designar “lo santo menos su componente moral, y -añadimos a renglón seguido- menos cualquier otro componente racional” (Otto, 2009: 14). En los subsiguientes capítulos de *Lo santo*, el autor identifica el “sentimiento de criatura” como sentimiento concomitante de lo numinoso: “Éste es el ‘sentimiento de dependencia’ que se reconoce y da cuenta de sí mismo, lo cual es más mucho más harto y distinto de los sentimientos ‘naturales’ de dependencia. [...] sentimiento de la criatura que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente a aquel que está sobre todas las criaturas” (Otto, 2009: 18). Este sentimiento está ligado a los aspectos irracionales de expresión del numen; de manera semejante a la conceptualización de ímpetu vital bergsonian, Otto considera un componente de “energía, entendida como lo que acosa, activa, domina, vive, sin momento de descanso y sin residuo inerte” Otto, 2009:35). Ésta adquiere una forma misteriosa porque los patrones racionales son insuficientes para dar cuenta de “lo que no se puede pensar de ningún modo, porque es en su forma, calidad y esencia ‘absolutamente heterogéneo’” (Otto, 2009: 180). Para Otto, como para Bergson, el modo de percepción del numen, se asocia a procedimientos no racionales; mientras el espiritualista determina que es la conciencia intuitiva la que coincide con la energía creadora, Otto concluye que: “Sólo ciertas naturalezas tienen *in actu* esta facultad divinatoria; sólo ellas reciben y sustentan la impresión de lo supracósmico; pero no el hombre en general, como cree el racionalismo [...]” (Otto, 2009: 188).

inmortal porque los laberintos “tienen precisamente por objeto enseñar al neófito, durante su vida en este mundo, la manera de entrar sin perderse en los territorios de la muerte” (Revilla, 1995: 239). Eva caracteriza su casa de la infancia como un lugar refulgente que se asemeja a la iluminación del paso entre la vida y muerte:

EVA: Muni estaba por ahí hace un momento. ¡Muni, hijito! ¿Oyes ese golpe? Así golpea el mar contra las rocas de mi casa...ninguno de ustedes la conoció...estaba sobre una roca, alta, como una ola. Batida por los vientos que nos arrullaban en la noche, remolinos de sal cubrían sus vidrios de estrellas marinas; la cal de la cocina se doraba con las manos solares de mi padre...por las noches las criaturas del viento, del agua, del 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! ¡tan!...Y el yodo se esparcía por la casa como el sueño... La cola de un delfín resplandeciente nos anunciaba el día. ¡Así, con esta luz de escamas y corales!

*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. Los trajes lujosos de todos están polvorientos y los rostros pálidos. La niña Catalina salta de gusto (Garro, 2009: 25).*

El delfín, animal psicopompo, advertía en la infancia de este personaje la resurrección vital de cada día, del mismo modo que anuncia la entrada de Lidia al sepulcro y su despertar a la realidad inefable del devenir absoluto (Pérez-Rioja, 2088: 166). Asociado a la clarividencia, el cetáceo implica una percepción afín al procedimiento intuitivo porque ambos permiten dilucidar la solidez de lo real que no es evidente según la razón. Por eso, la casa infantil de Eva que “estaba sobre una roca, alta, como una ola” reconoce el simbolismo de la roca en su acepción de “permanencia, solidez y solidaridad consigo misma” (Cirlot, 1995: 389), manifestando la idea principal del discurso sobre la búsqueda de un hogar que es “sólido” porque en él no existe la fragmentación material, que deviene del distanciamiento de la unidad primigenia. La noción del procedimiento intuitivo como un apego al flujo creador está presente en la manera en que Eva describe su casa no sólo porque su enunciación está llena de referencias marinas, sino porque “la intuición humana considera las piedras [...] y rocas origen de la vida humana” (Cirlot, 1995: 389). Además, el sonido del viento marino instituye a la roca “un significado místico, en relación con el sonido que da al ser percutido y

con la unidad que presenta en virtud de su solidez y cohesión” (Cirlot, 1995: 389). También la sal caracteriza a la casa bajo el aspecto solidario de la creación que se revela bajo la potencia intuitiva porque es “un símbolo de la fuerza y la superioridad y, por extensión, de la hospitalidad y de la sabiduría” (Pérez-Rioja, 2008: 400). La añoranza de la mujer por su infancia, como la de Lidia y Muni, se presenta como un anhelo de permanecer en la unidad del flujo de vida porque el viento es “símbolo del pensamiento portador del aliento y del retumbo divino, [...] la voz que tomaba el espíritu de la divinidad” (Pérez-Rioja, 2008: 446). Las estrellas, propiedad de la casa de Eva, Muni y Lidia evocan al ámbito del espíritu y ligadas al mar adquieren, además de su sentido de “nacimiento y posteridad [...] guía y favor divinos” (Pérez-Rioja, 2008: 204). Éste posee el carácter de señal del conocimiento de la esencia vital porque el mar considerado como fuente de vida remite al “«océano inferior», al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte” (Cirlot, 1995: 298). La casa infantil que era “Batida por los vientos que nos arrullaban en la noche” afirma su configuración como núcleo del hálito o soplo creador porque el viento representa el “poder fecundador y renovador de la vida” (Cirlot, 1995: 464) y porque la violencia del aire se asocia con el huracán “síntesis y conjunción de los cuatro elementos” (Cirlot, 1995: 464). La casa es ola por lo que también se inviste de la propiedad de pureza referida a la integridad y que se contrapone al mundo contaminado por la percepción racional del cual Muni desea escapar porque “ya no quería caminar banquetas atroces buscando entre la sangre un hueso” (Garro, 2009: 28).

La descripción de Eva muestra que la visión de la totalidad es el patrimonio de la conciencia infantil. Si la conciencia creadora, supone la coincidencia con la indeterminación y potencia múltiple del impulso primigenio, se comprende que la realidad prodigiosa o las expresiones asombrosas de las cosas se disuelvan cuando termina la infancia. Mientras niña la protagonista podía solazarse en la indeterminación y novedad incesante del impulso creador porque esas características eran propias de la constitución de su personalidad, pero para Lidia adulta, para el ser determinado o individuado, es imposible encontrar que en lo

real existen “alfombras mágicas para viajar al sueño” y que “cada balcón sería una patria diferente” (Garro, 2009: 28). La configuración “degradada” del personaje adulto funciona argumentalmente para advertir al espectador el vínculo entre la conciencia analítica y la pérdida de la infancia, entre la visión monótona de la existencia y la perspectiva de una percepción que acepta la manifestación novedosa de la esencia creadora. Según lo explica Bergson, el desarrollo del infante supone la distinción de la unidad de su personalidad; crecer significa especializarse, es decir, adquirir un carácter determinado. Ante la demanda de la materia, el individuo, como todo en la creación, se ve precisado a elegir entre la infinitud de posibilidades de la expresión de sí mismo:

Cada uno de nosotros, al echar una ojeada retrospectiva a su historia, comprobará que su personalidad infantil, aunque indivisible, reunía en sí personas diversas que podían permanecer fundidas juntamente porque se encontraban en estado naciente: esta indecisión plena de promesas resulta incluso uno de los mayores encantos de la infancia. Pero las personalidades que se penetran mutuamente se hacen incompatibles con el crecimiento, y, como cada uno de nosotros no vive más que una sola vida, es forzoso que se produzca la elección. Escogemos en realidad incesantemente, y sin cesar también abandonamos muchas cosas (Bergson, 1963: 577-578).

Tanto en *La señora en su balcón* como en *Un hogar sólido*, la adultez implica el obscurecimiento del conocimiento intuitivo porque acepta que la fragmentación o definición de la materia en expresiones independientes consiste en el alejamiento del centro primordial en el que reside la experiencia del todo viviente. De entre muchas de las interpretaciones sobre la experiencia mística, la de Sigmund Freud -aunque reductora según Juan Martín Velasco- propone que el sentimiento de fusión con el todo proviene de una evolución fallida en el proceso de diferenciación del yo con lo que no es él, es decir, en el mecanismo del sujeto en la constitución del yo adulto. En estas personas sobrevivirían rasgos del solipsismo originario propio de la conciencia infantil que Freud hace coincidir con los contenidos de ilimitación y de unión con el gran todo que caracteriza al sentimiento oceánico, asociado a la intuición bergsoniana: “El fenómeno místico sería, pues, de naturaleza regresiva y representaría ‘la posibilidad ofrecida a algunos de tomar de nuevo contacto de forma parcial con un mundo arcaico de experiencia que ignora

todavía la distinción fundamental del yo y del no-yo” (Martín, 1999: 106). Como lo muestran Eva y Muni, “Tal sentimiento ofrecería ‘la posibilidad de una huida nostálgica hacia el paraíso perdido de una existencia prepersonal’; constituiría la manifestación de una ‘nostalgia de los orígenes’ o de ‘retorno al seno materno’” (Martín, 1999: 106). De ahí que cuando los personajes pierden la infancia o han “entrado en razón”, rechazan la vida terrena porque no pueden experimentar la indisolubilidad implícita en “el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno...” (Garro, 2009: 29):

LIDIA: [...] no encontré el hilo, Muni...

MUNI: Me lo dijiste en la Comisaria. En ese patio ajeno, lejos para siempre del otro patio, en cuyo cielo un campanario nos contaba las horas que nos iban quedando para el juego.

LIDIA: Sí, Muni, y en ti guardé el último día que fuimos niños. Después sólo quedó una Lidia sentada de cara a la pared, esperando... (Garro, 2009: 29)

Una vez acabada la infancia, no queda otro modo de reconciliarse con el todo que el camino de la muerte; la búsqueda de la coincidencia íntima con la duración universal, lleva a Muni y a Eva al suicidio, puesto que “la disolución total de las fuerzas cuya interacción (*sinergie*) mantenía al yo [...] no puede ser dado mientras viva en la carne y el tiempo. Exige la extinción del sujeto mundano [...]” (Martín, 1999: 108). La intención del joven suicida era encontrar “una ciudad alegre, llena de soles y de lunas” (Garro, 2009: 28), es decir, el modo de experimentar la vida más allá de la necesidad concreta de la subsistencia material, un modo de existencia que lo pondría en contacto “con realidades que no valen por lo que le procuran sino que son gozadas por el valor que en sí mismas tienen” (Martín, 1999: 102). Impedido para reconocer la expresión de lo viviente en lo terreno, Muni se obliga a conjurar lo inerte quitándose la vida; recobra, entonces, la percepción infantil que observa atenta a la creación para recibir de ésta las múltiples posibilidades de realización de lo humano. La dicha de la totalidad se opone a la infelicidad de la vida dual o de la dimensión exterior de la conciencia, lo que reitera la identificación de la facultad imaginativa con la visión beatífica que supone la percepción intuitiva. También la desesperanza de Lidia surge cuando,

ante el hecho de la muerte de su compañero de juegos, su conciencia infantil se transforma en un pensamiento adulto:

MUNI: ¿No estás contenta, Lili?

EVA: Sí, Muni, sobre todo de verte a ti. Cuando te vi, tirado aquella noche en el patio de la Comisaría, con aquel olor a orines que venía de las losas rotas, y tú durmiendo en la camilla, entre los pies de los gendarmes, con tu pijama arrugado, y tu cara azul, me pregunté: ¿por qué?, ¿por qué?

CATITA: También yo, Lili. Tampoco yo había visto a un muerto azul. Jesusita me contó después que el cianuro tiene muchos pinceles y sólo un tubo de color, ¡el azul!

MAMÁ JESUSITA: ¡Ya no molesten a ese muchacho! El azul le va muy bien a los rubios.

MUNI: ¿Por qué, prima Lili? ¿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, meadores de perros. 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 ella, 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... (Garro, 2009: 28)

La caracterización transitiva de la personalidad terrenal de los personajes muestra que crecer significa revocar el camino de la mirada vuelta hacia el interior de sí mismo, porque la adultez implica que el sentido lúdico de la vida se anule debido a la carga de obligaciones utilitarias que exige la vida "mundana". La descripción reflexiva de Muni muestra que la percepción racional es la visión de la mortandad, en tanto, según el espiritualismo, se rige por la materia inerte, es decir, bajo la consideración de leyes o conceptualizaciones simbólicas que tienen por cometido saciar las urgencias de la subsistencia en la vida natural. La humanidad, guiada por el utilitarismo, asesina al espíritu y condena a los seres a una vida miserable porque "La fabricación se ejerce exclusivamente sobre la materia bruta, en el sentido de que, incluso si emplea materiales organizados, los trata como objetos inertes, sin preocuparse de la vida que los ha informado" (Bergson, 1963: 628). La crueldad que expresa la imagen del carnicero destazando sin cesar remite no sólo

a un trabajo utilitario y monótono, sino que, en relación a la equiparación del personaje con un perro, expresa que la vida terrena es un estadio inferior y precario en el que sólo es posible mendigar el alimento vital:

Uncidos como bueyes de labor, a una pesada tarea, sentimos el movimiento de nuestros músculos y de nuestras articulaciones, el peso del arado y la resistencia del suelo: actuar y saber actuar, entrar en contacto con la realidad e incluso vivirla, pero sólo en la medida en que ella interesa la labor que se cumple y el surco que se cava, he aquí la función de la inteligencia humana” (Bergson, 2007: 2002).

De este modo, como la misma joven lo expresa, durante la vida terrena, el vínculo entre todas las cosas de la creación no se puede hallar porque el propósito utilitario aborda lo real en objetos netamente exteriores los unos de los otros, descomponiendo su estado de implicación y de compenetración recíproca para ubicar cada parte en un lugar específico que se yuxtapone con otro. La oposición entre el carácter inmortal de la Lidia y su carácter mortal expresa que “Cuanto más se intelectualiza la conciencia, más se espacializa la materia” (Bergson, 2007: 200). Según el espiritualismo, esta “especialización” fundamentaría que, en el orden material, la protagonista percibe cada cosa y su persona misma en lo que de específico se muestra: cortando todo lazo entre las diferentes manifestaciones de la creación, cada objeto se torna unitario, independiente y autónomo. A través de sus diálogos el discurso expresa la paradoja que conlleva el deseo de la mente humana por traspasar los límites de la inteligencia, pues la joven relata cómo el solo hecho de pensarlo impide su realización:

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. Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular (Garro, 2009: 28-29).

La actitud pragmática del pensamiento lógico, —evocado través de la lectura o el bordado que Lidia realiza— aleja a la joven del movimiento general de lo viviente, porque su valor se cifra, precisamente, en la utilidad sobre la materia que el espiritualismo reconoce como intención última del conocimiento racional. Aunque ausente en la escenificación, la caracterización verbal de la protagonista durante

su vida “mundana”, se torna paradigmática de la conciencia racional, según lo describe el bergsonismo: es el estado de la conciencia acorde a las condiciones de la existencia natural, porque “está destinada a asegurar la inserción perfecta de nuestro cuerpo en su medio, a representarse las relaciones de las cosas exteriores entre sí, en fin a pensar la materia” (Bergson, 2007: 13). Los “ojos sin párpados”, siempre abiertos y furiosos, que custodian la casa terrenal de la protagonista “oscureciendo de este modo su naturaleza no dual” (Loy, 2010: 25), remiten a un modo de percepción exterior o superfluo, pues la referencia al mirar “se identifica tradicionalmente con conocer (saber, pero también poseer)” (Cirlot, 2005: 306). La incapacidad de los ojos para cerrarse expresan que a la razón sólo le es dado conocer lo evidente o exterior que deviene en el apego a cada cosa en su manifestación particular y simbólica que es la expresión superficial y fragmentaria de la existencia. Las “palabras muertas” a las que hace referencia Lidia muestran que durante la vida natural, la intelectualidad humana, anquilosándose en sus redes conceptuales, puede representar el obstáculo contra el que choca el esfuerzo espiritual por sumergirse en el aliento vital de la creación. La noción de “letra muerta” se opone al “lenguaje angélico” o solar asociado a la iluminación intuitiva. Mientras ésta es “la ciencia del ritmo’ que posee múltiples aplicaciones, [en las que] se basan en definitiva todos los mecanismo aptos para entrar en comunicación con los estados superiores” (Guénon, 2009: 48), la primera corresponde a los símbolos que han perdido “la plenitud de su virtud originaria” (Guénon, 2009: 50), rompiendo el vínculo entre el espíritu humano y el Ser.

Sin embargo, cuando los familiares reciben a Lidia en el sepulcro la caracterización reflexiva de éstos hace evidente que han recuperado la capacidad de entender la lengua angélica para comunicarse con las jerarquías celestiales: CATITA: ¡Vi luz! (*Entra un rayo de luz*) ¡Vi un sable! ¡Otra vez San Miguel que viene a visitarnos! ¡Miren su lanza! (Garro, 2009: 24). El orden solar es el estado de la conciencia supraintelectual, “una simpatía espiritual con lo que tiene de más interior” (Bergson, 1960: 46), ya que el Sol, la luz espiritual benefactora, “Se relaciona con las purificaciones y pruebas a causa de que éstas no tienen otra

finalidad sino tornar las opacas cortezas de los sentidos, para la comprensión de las verdades superiores” (Cirlot, 1995: 419). El advenimiento del “orden solar” coincide con la noción espiritualista de la experiencia mística, dada por la coincidencia del yo con el yo, pues “el ojo no podría ver el sol si no fuese en cierto modo un sol” (Cirlot, 1995: 338). A través de los párpados que cierran amorosamente los ojos, Lidia expone el carácter interior de la percepción intuitiva que consiste en un modo de conocimiento que implica una iluminación, en tanto se opone al oscurecimiento del intelecto cuando percibe la manifestación exterior del ser esencial. Para la protagonista garricana la verdad yace oculta para la percepción habitual, porque lo que conoce la conciencia analítica como realidad no es más que la manifestación más lejana de lo vital: lo que en el hogar terrenal es sólido es tan sólo el reflejo imperfecto del orden que se desarrolla en la luminosidad efectiva del sol. En cambio, la visión dentro de la tumba, en la que se encuentra el vínculo perdido entre la protagonista y la esencia creadora, remite al simbolismo del “Hilo del Espíritu” cuya acepción corresponde al “aire universal que sostiene la vida” o “energía universal” (Blavatsky, 2010: 873):

MUNI: No estés triste, Lili. Hallarás el hilo, y hallarás a la araña.

CLEMENTE: ¿Lili, no estás contenta? 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.

MUNI: Sí, Lili, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río. No nadaremos en el Mezcala, seremos el Mezcala (Garro, 2009: 29).

Si la protagonista encuentra lo sólido en el orden solar es porque, como lo afirma el espiritualismo, existe un principio único e imperecedero que anima todo lo viviente. La caracterización de Clemente sobre el “hogar sólido” define que la intuición es el camino hacia la restitución de la totalidad que habita en el núcleo primordial de esta esencia creadora. Si bien las estrellas aceptan la noción de multiplicidad y ruptura (Cirlot, 1995: 199), su asociación al corazón, entendido como el centro vital, compromete la involución o retorno a lo indeterminado que supone el principio de vida. La raíz de todas las hierbas remite a la inversión que expresa el “árbol cósmico”, pues mientras sus raíces permanecen arraigadas al

cielo, al Ser integral, su copa, tocando la tierra remite a la distinción en manifestaciones divergentes que percibe la conciencia racional en el mundo manifestado (Cirlot, 1995: 78). El árbol invertido, como eje del mundo que vincula las dimensiones de lo absoluto y lo relativo, mantiene correspondencia con el hilo y la araña, pues “destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos” (Cirlot, 1995: 77). La intuición es, pues, un modo de percepción inversa a la dualidad, entendida como la separación del yo de la Conciencia universal, que coincidiendo con el impulso de vida adquiere la certeza de pertenecer al todo solidario. La solidez de la piedra remite al conocimiento interior como un “largo proceso de purificación y transmutación” (Cirlot, 1995: 363) que tiene por objeto encontrar lo que hay de divino en la materia. La caracterización reflexiva de los personajes como elementos divergentes a su propia manifestación humana o su transfiguración en dimensiones extraordinarias o en agentes de la creación, expone que la visión íntima del espíritu anula la fragmentación y estatismo del movimiento de vida que supone la individualidad de la persona en la vida racional. Dado que el atributo paradigmático de los personajes consiste en ser todas las cosas, éstos funcionan como apoyo argumental para expresar que la facultad intuitiva compromete un retorno a lo primordial, en tanto se considera que en el origen existe una unidad indisoluble. Al ocupar la menor distancia representativa para configurar a los personajes difuntos, el discurso consigue objetivar el desarrollo vital del espíritu bajo la noción espiritualista de la intuición, entendida como una coincidencia total con el impulso creador que, en su desarrollo, engendra formas de expresión siempre nuevas:

VICENTE: ¡El toque de queda! Me voy. Soy el viento que abre todas las puertas que no abrí, que sube en remolino las escaleras que nunca subí, que corre por las calles nuevas para mi uniforme de oficial y levanta las faldas de las hermosas desconocidas...¡Ah, frescura! (*Desaparece.*)

MAMÁ JESUSITA: ¡Pícaro!

CLEMENTE: ¡Ah, la lluvia sobre el agua! (*Desaparece.*)

GERTRUDIS: ¡Leño en llamas! (*Desaparece.*)

MUNI: ¿Oyen? Aúlla un perro. ¡Ah, melancolía! (*Desaparece.*)

CATALINA: ¡La mesa donde cenan nueve niños! ¡Soy el juego! (*Desaparece.*)

MAMÁ JESUSITA: ¡El cogollito fresco de una lechuga! (*Desaparece.*)

EVA: ¡Centella que se hunde en el Mar Negro! (*Desaparece.*)  
LIDIA: ¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba!  
(*Desaparece.*) (Garro, 2009: 31)

Según Bergson, la solidaridad de lo vital no se definiría como un acto delimitado y uniforme, sino en un progreso múltiple, espontáneo e impredecible que es, sin embargo, uno y único. Los personajes adoptan multitud de formas para mostrar que “la evolución íntegra de la vida desde sus más humildes orígenes hasta sus formas actuales más altas, [es] en tanto que esta evolución constituye, por la unidad y la continuidad de la materia animada que la soporta, una sola indivisible historia” (Bergson, 1963: 516). El carácter de los muertos resulta “idealizado”, puesto que se constituyen en los portavoces de la visión ideológica de la obra: la muerte no es el final de la vida, sino una experiencia vital más fehaciente y más rica porque supone el apego a la esencia creadora. *Un hogar sólido* pondera, entonces, que vivir supeditado a lo material significa solidificar la materia mediante la fragmentación, concebir la firmeza de la cosa en su unicidad, convertir la huidiza realidad en la seguridad de lo determinado, ignorando los vínculos del devenir general sobre el cual se recorta la existencia humana. En cambio, percibir a través de la intuición es devenir en el orden solar, encontrar la solidez de la existencia en la inestabilidad de un impulso de vida que nunca cesa de crear y en el que los fenómenos divergentes de esa creación revelan su participación en los demás, manifestando que en cada uno de ellos se encierra virtualmente todas las posibilidades de ejecución de lo existente.

### **1.3. *El Encanto, tendajón mixto*: la visión del encantamiento**

De manera semejante a *Un hogar sólido*, en *El Encanto, tendajón mixto*, la caracterización de los personajes muestra que la conciencia puede tender a lo material, permanecer en el estado de la percepción habitual, y vivir días de fatigas y “padeceres” sin la compañía de la mujer, o dirigirse hacia la espiritualidad, conjurando la soledad al aceptar los encantos de una “hermosa compañía”. Mientras Juventino y Ramiro proceden razonablemente poniendo en duda el

fenómeno prodigioso, Anselmo acepta la veracidad de la aparición, entregándose a la realidad no evidente:

MUJER: ¡Ustedes no saben medir sus palabras, ni lo que no ven!

ANSELMO (*a ella*): ¡Déjalos!

RAMIRO: ¿Lo que no vemos? ¿Pues qué has visto, Anselmo Duque? ¡Por tu madre te pido que me digas lo que tus ojos han visto!

JUVENTINO: ¡No tienes nada que ver! Míranos a nosotros, tus amigos. Hemos venido en esta fecha justa para llevarte con nosotros.

RAMIRO: Por favor te lo pido; ¿qué has visto, Anselmo?

ANSELMO (*sin verlos*): ¿Qué he visto?... Si pudiera decirlo... apenas estoy empezando a ver... todavía me falta mucho. ..

RAMIRO: Pero de lo que has entrevisto cuéntanos algo...

ANSELMO: He visto... otra luz... otros colores... otras lagunas...

JUVENTINO: No te entiendo.

ANSELMO: Ni me vas a entender, porque yo tampoco te entendería... (Garro, 2009: 73).

El discurso propone que la diferencia radical entre Anselmo y los otros arrieros es, precisamente, su modo de conocimiento, una capacidad de la conciencia que, como la describe Bergson, se expresa más allá del entendimiento racional. Fuera de “El Encanto”, los amigos del arriero no pueden entender su visión porque ésta es una perspectiva interior, supraintelectual, que le permite experimentar lo real con parámetros distintos a los de la lógica racional. La luz remite al proceder intuitivo, pues según lo expone Blavatsky corresponde a la “Esencia sutil, visible sólo para un ojo clarividente” (Blavatsky, 2010: 437) y ésta es “La facultad de ver con el ojo interno o vista espiritual. [...] ver a través de la materia más densa (desapareciendo esta última a voluntad y ante el ojo espiritual del vidente) [...]” (Blavatsky, 2010: 137). La intuición es una iluminación, en tanto la luz simboliza revelar lo oculto o la realidad no evidente porque es el “conocimiento directo; lo incorpóreo; el nous” (Cooper, 1997: 111), es decir, el contacto sin mediación de la materia, del espíritu por el espíritu. La caracterización reflexiva de Anselmo muestra que, aún en medio de la desolación y la fatiga del camino, es capaz de presentir otro modo de vida mucho más pleno, pero que precisa un cambio en el modo de su percepción habitual:

ANSELMO: Mis ojos no han visto todavía más que padeceres.

RAMIRO: ¡Así estaría dispuesto, muchacho!

JUVENTINO: Es mejor no fijar la vista. Traerla vaga, para no ver tantos males que caen sobre nosotros.

ANSELMO: Yo diría que no, que 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 lo sabemos mirar.

VOZ DE MUJER: ¡Hasta mis ojos están alcance de los tuyos!

*Los tres hombres se sobresaltan. Miran hacia el punto de donde viene la voz.*

ANSELMO: ¡Era voz de mujer!

RAMIRO: No veo sus ojos...

JUVENTINO: ¡Qué vas a ver si no hay nada!... Y además...no oímos nada... se nos figuró...

VOZ DE MUJER: ¡Los viejos creen que ya vieron y oyeron todo! [...] (Garro, 2009: 66-67)

El simbolismo de los ojos acepta entre sus acepciones “la facultad de la visión intuitiva” (Cooper, 2007: 133), que en este caso, se asocia, según el espiritualismo, a una conciencia lozana que coincidiendo con el impulso vital, es capaz de apreciar la novedad con que se desarrolla siempre la vida. Por el contrario, Juventino se caracteriza por su “vejez” de pensamiento que se apoya, de acuerdo al procedimiento analítico propio de la razón, en lo estable, “obedeciendo a leyes, los objetos uniéndose a los objetos y los hechos a los hechos a través de relaciones constantes, adoptando de este modo la configuración general de la materia” (Bergson, 2007: 199). El discurso ocupa la ambigüedad de la connotación de la figura del ojo, resaltando estas dos orientaciones posibles de la conciencia. Mientras la mirada alerta de Anselmo corresponde al “ojo místico; la luz, la iluminación” (Cooper, 2007: 133), la visión aletargada de Juventino remite a la “mente; vigilancia; protección; estabilidad; firmeza [...] limitación de lo visible” (Cooper, 2007: 133). La primera supone una potencia más penetrante puesto que se propone observar con voluntad, mientras que la segunda, vaga, supone un mirar somero, superficial o errático. Si la conciencia intuitiva consiste en un espíritu que se caracteriza por presentarse a sí mismo sin falsas expresiones aparentes, la mirada de Juventino admite los atributos de la ceguera: “Ignorancia, [...] negligencia, incapacidad para ver la luz y

el camino correcto” (Cooper, 2007: 45). La mayor penetración de la percepción del joven arriero se expresa también en su capacidad para “ver” la voz de la mujer:

VOZ DE LA MUJER: Hay que vivir embriagados, mirando las embriagadoras fuentes, los pájaros y los ojos de la mujer.

[...]

ANSELMO: Todos los ojos son buenos. Con ellos he visto el agua y también he visto el vino, que es aún más gran placer, y del cual ando privado... Y quisiera ver tus ojos como veo tu voz. [...]

JUVENTINO: ¡Muy verdad! ¡Con voluntad, muchas brutalidades veríamos!

RAMIRO: Y también mucha hermosura... (Garro, 2009: 67).

Cuando Anselmo mira la palabra de la hermosa tendera su percepción implica un grado de clarividencia, pues ésta, como “correlato espiritual de la visión” (Cirlot, 1995: 338), se expresa situando los ojos en lugares distintos del cuerpo que no corresponden a su posición habitual. La capacidad clarividente de Anselmo muestra que “la potencia magnética del lenguaje humano es el principio de toda manifestación en el mundo oculto” (Blavatsky, 2010: 602). Si el prodigio se presenta primero por su voz es porque “pronunciar una palabra es evocar un pensamiento y hacerlo presente; [...] Las cosas para cada uno de nosotros, son lo que la palabra hace de ellas al nombrarlas [...] La palabra es el poder generador de la creación” (Blavatsky, 2010: 602). La voluntad de Anselmo es, como la intuición bergsoniana, un acto de voluntad, un proceder creativo que fuerza los marcos estrechos de la razón para instaurar la realidad “invisible” del todo viviente. La referencia a la visión del agua, asociada a la tendera, que se le caracteriza como “mujer del agua” (Garro, 2009: 68), expresa la facultad del ser intuitivo para coincidir con el impulso de vida, porque “ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y el fin de todas las cosas sobre la tierra” (Cirlot, 1995: 54). Remiten también al carácter interior de la percepción intuitiva si atendemos a la noción de “abismo de las aguas”, en el cual se pierde Anselmo cuando toma la copa que le ofrece la mujer; el personaje recupera la sabiduría primordial o “la insondable sabiduría impersonal” (Cirlot, 1995: 54). Cooper explica que “El agua es el equivalente líquido de la luz”; de tal modo que el discurso reitera el carácter intuitivo del personaje cuando lo propone como el único que acepta la bebida de la mujer. El momento de tomar la copa remite a la muerte de la vivencia racional,

pero también al renacimiento de la mirada interior ya que la sustancia líquida posee el significado de “comunicación entre lo superficial y lo abisal” (Cirlot, 1995: 55). A semejanza de *Un hogar sólido*, el agua está presente en la caracterización de la potencia intuitiva porque remite al “retorno de lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución” (Cirlot, 1995: 54). Asimismo mantiene correspondencia con la voluntad imaginativa de la protagonista de *La señora en su balcón*, como una reintegración al estado primordial del infante: “las aguas son también comparables con el flujo continuo del mundo manifiesto, con la inconsciencia y el olvido” (Cooper, 2007: 11). El niño como epítome de la conciencia creadora bergsoniana aparece vinculado a la caracterización transitiva y reflexiva de Anselmo, proponiéndolo como el protagonista, en tanto revela la visión ideológica que sustenta al texto. A través del desarrollo de las escenas temporales, la juventud de Anselmo se asocia reiterativamente a su conducta irracional. Su mirada aún no está condicionada por el hábito de la intelectualidad; posee una conciencia infantil, en tanto está dispuesta a aceptar las posibilidades infinitas e impredecibles de realización de lo real:

MUJER: Dime, Anselmo Duque, ¿tú me ves como yo soy?

ANSELMO: ¿Yo? 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 desde el primer día que fui Anselmo Duque, y hallada hasta este tres de mayo...  
(*Anselmo se detiene en el umbral de la tienda.*)

MUJER: Si así me ves, así seré. Y todos los placeres que nombraste te dará mi compañía.

JUVENTINO: ¡Detente, muchacho, que lo más engañoso es el engaño! No te dejes corretear por tus veinte años. ¡Son años malos! ¡Acuérdate que tienes madre! (Garro, 2009: 70).

La mentalidad de un niño sin malicia y sin prejuicios, dice Jung, se puede equiparar con la del hombre confiado que no se asusta ante la presencia de una serpiente. Su simbolismo, explica, puede concebirse como el arquetipo que encarna el alma humana, la cual aterroriza al resto de los seres porque la comunión con ésta es “[...] uno de los secretos de la infancia que se desvanece con ella: el ser, al crecer, olvida el secreto de la totalidad infantil, del niño que sabe

dejar vivir en él todo un mundo sin paralizarlo con reflexiones, juicios, condenas [...]” (Jung, 1998: 422). Para Anselmo, falta de experiencia o de dominio racional, el hallar a la mujer implica bienaventuranza, mientras que para los ojos más viejos de Juventino significa la inminente perdición, la caída en el engaño, pues “Desvaneciéndose este secreto con la edad, podemos decir que sólo un perfecto insensato está en condiciones de presentir después esa totalidad disipada y enfrentarse sin miedo con su demonio interior” (Jung, 1998: 422). Para Anselmo, como para Clara o Lidia, el conocimiento interior es la garantía de la recuperación del paraíso de la perfección primigenia. En este contexto infantil, el agua implica el retorno al “fluido potencial contenido en el espacio infinito” (Blavatsky, 2010: 24). En cada uno de los textos, lo líquido remite, con su fluidez, al “caos primitivo” (Cooper, 2007: 11) del “flujo de vida” bergsoniano, origen de la conciencia creadora, que se opone a las figuraciones lógicas de la mente racional de los seres adultos, viejos o “razonables” que son “piedra de camino real” (Garro, 2009: 74). El discurso recupera con connotaciones negativas la dureza y estabilidad de la piedra porque tales atributos se oponen a la caracterización espiritualista de la conciencia intuitiva como manifestación “simpática” del ímpetu vital. Su flexibilidad y movilidad incesante son contrarias a la conciencia racional que es rígida y que implica la inmovilización del desarrollo continuo de la vida, por lo que se explica identificándola con el estatismo de la piedra o como “la escultura del movimiento esencial” (Cirlot, 1995: 362):

MUJER: Un viejo como tú, es un hombre muerto. [...] Tú moriste desde niño, y sólo acarreas piedras por los caminos llenos de piedras y te niegas a la hermosura. ¡Tú cielo será de piedra por desconocer a la mujer y no habrá ojos que de allí te saquen! [...].

JUVENTINO: ¡No me maldigas, mujer, corazón de piedra!

MUJER: ¿Qué sabes tú de mi corazón? ¿Y si lo tengo o no lo tuve nunca? Adentro de mi pecho no hallarás nada que pese. Sólo la música que escucha Anselmo habita mi cuerpo. ¡La piedra la llevas tú!

RAMIRO: ¡No te enojas con nosotros, amable compañía!

MUJER: Piedra de camino real, ¿quién te dirige la palabra? (Garro, 2009: 74).

Sólo el ser intuitivo puede comprender la música de “la mujer del agua”; mientras que los seres que se rigen por la razón escuchan el corazón de piedra que se

expresa como “la música petrificada de la creación” (Cirlot, 1995: 362). En tanto Anselmo mira la magnitud inconmensurable de la expresión femenina, los arrieros la advierten bajo las reducciones de la lógica racional. La dureza de la piedra remite, en este caso, al proceso de la inteligencia vinculado con lo inerte que se opone al impulso impredecible de la creación en libertad. Al contrario de la roca cohesionada que puede expresar la unidad, la piedra en fragmentos enuncia el procedimiento analítico por medio del cual la conciencia distingue los objetos dualistamente, pues implica el “desmembramiento, la disgregación psíquica” (Cirlot, 1995: 362). La connotaciones de “enfermedad, muerte y derrota” (Cirlot, 1995: 362), con que se asocia a la piedra rota, guardan relación con la noción espiritualista del vínculo entre la materia inerte y la racionalidad; Bergson expresa que, en la vida natural, el modo de conocimiento es “la lógica de los sólidos, [...] donde se revela el parentesco del pensamiento lógico con la materia inerte” (Bergson, 1963: 475). La visión de Juventino es, pues, la percepción del hombre muerto porque su conciencia coincide con el reino de lo inerte, “donde la inteligencia no tiene más que seguir su movimiento natural, después del contacto más ligero posible con la experiencia, para ir de hallazgo en hallazgo con la certidumbre de que la experiencia marcha detrás de ella y de que le dará invariablemente la razón” (Bergson, 1963: 475-476). El arriero viejo o experimentado no cree en otra posibilidad de realización de lo femenino porque la costumbre le ha enseñado que la mujer es siempre la misma:

JUVENTINO: ¡Yo ya no busco nada!

MUJER: Es fácil desencantar aun hombre. Alguna te negó su compañía. Tú ya no tienes remedio. Puedes decir que eres viejo.

JUVENTINO: Quien te viera con ojos más inocentes, se fiaría de tus cabellos y de tu voz. Pero yo ya las conozco a todas. Primero, espejo de los placeres; es después de tantas luces cuando sacan la cara que esconden. ¡Y el desencantado es uno! Sí, de lejos todas son los pájaros y el agua...

MUJER: El hombre nace encantado; y de la mujer depende que así siga o que luego nada más las piedras mire.

ANSELMO: Hasta hoy sólo piedras encontré (Garro, 2009: 69).

La asociación de la primera edad con la facultad intuitiva y su contraposición con la vejez como ejercicio de lo racional expresa, como en los textos anteriores, que la miseria de la vida corresponde al distanciamiento de los personajes del ímpetu

vital. A medida que el sentido lúdico de la vida se doblega ante la obligación, la conciencia creadora se disuelve en la condición pragmática. Indiferentes a lo vital, los personajes tienden a la mortandad porque si el valor trascendente de la humanidad consiste, según el espiritualismo, en tomar parte de la vitalidad creadora, convertirse en piedra implica “una falta de verdadera humanidad, una incapacidad para responder a los más altos valores, de manera que la persona al estar muerta para todo lo que es la vida es, bien podría estar hecha de piedra” (Revilla, 1995: 111). Debido a que Juventino o Ramiro se han convertido en piedras, la mirada que el espejo femenino les devuelve consiste en muerte, pero para Juventino que intuye a la mujer, el reflejo especular le devuelve la esencia vital que habita en sí mismo. Como sucede con los otros protagonistas, el conocimiento dado por la intuición deviene en la disolución de la individualidad en el Absoluto, ya que el espejo remite tanto al autoconocimiento como a la mente iluminada por la verdad divina. Esta experiencia revela su caracterización mística porque el “espejo de los placeres” implica el gozo que deviene del conocimiento interior que se obtiene cuando el espíritu mira su esencia. Como lo propone el espiritualismo, Anselmo, como ser intuitivo, recupera la visión sustancial de la vida cuando deja de concebirla bajo el cometido útil de la materialidad. Mientras los otros arrieros buscan el provecho en la ayuda de la mujer, el protagonista se solaza en el puro deleite de la compañía femenina:

ANSELMO: Ya encontramos el pueblo y sus placeres. ¿Qué más pueden pedirle? ¿Ya le creen?

RAMIRO: ¡Nos está encantando! [...] ¡Quisiera dar crédito a lo que veo!

JUVENTINO: Las piedras son de verdad y todavía nos quedan ocho leguas de andada. Ahora que ya gozamos de tu amable compañía, ¿nos dejarás seguir adelante?

MUJER: Si sólo eso necesitas, ¡vete!

RAMIRO: Pero antes, amable compañía, ¿no quisieras darles algo a nuestros animales? Vienen cansados...

MUJER (*echándose con ligereza un costal al hombro y saliendo detrás del mostrador, para dirigirse al lugar donde están los animales*): Les daré agua maíz y cebada. Hay animales que merecen más que el hombre.

*Los tres hombres se quedan solos en escena.*

ANSELMO: ¿Y porque se quieren ir? ¿Qué le reprochan? Nunca he visto a nadie tan servicial.

JUVENTINO: ¡Te dejas llevar muy pronto! Por causa tuya nos tenemos que ir: todavía no gozas de razón (Garro, 2009: 69-70).

La voluntad imaginativa de Anselmo lo aparta de todo compromiso ajeno a su ser esencial. El personaje, indiferente a toda preocupación, acepta los placeres de la hermosa tendera porque, como el niño, no se ocupa del “par de valores bueno-malo o bueno-menos bueno, percepción que constituiría ‘la matriz del sentido, el suelo sobre el que se edifican todas las construcciones de la moral, del derecho, de la política” (Martín, 1999: 107). La insensatez y la locura aparecen, entonces, como estados de bienaventuranza porque son la expresión de la conciencia que, enfocada en sí misma, desconoce los avatares ideológicos con los que se da sentido al mundo convencional. Una vez que Anselmo, quien “no goza de razón” (Garro, 2009: 70) toma la “copa de estrellas”, la tienda se cierra, haciéndole permanecer apartado del mundo evidente, pero procurándole una visión interior más profunda.

La trascendencia espiritual coincide con el acto de encantamiento; el protagonista accede al misterio de la existencia a través de la visión intuitiva de “La Mujer del Hermoso Pelo Negro”: ¡El ojo del hombre es su propio encantamiento!” (Garro, 2009: 67). El juego semántico que se desprende del nombre de la tienda, radica en la doble significación que éste adquiere en la enunciación lingüística del habla de los personajes. “El Encanto”, a la vez que es el modo de denominar a la tienda, es la referencia a la circunstancia en que el protagonista se encuentra; cuando los arrieros se refieren al hecho maravilloso que presenciaron en el Cerro de la Herradura aluden tanto a la permanencia de su amigo dentro del recinto prodigioso, como al estado de conciencia en el cual éste se encuentra inmerso: el arriero es presa de un hechizo; está “encantado” por la tendera, pues encantar significa “Someter a poderes mágicos [...] Atraer o ganar la voluntad de alguien por dones naturales, como la hermosura, la gracia, la simpatía o el talento” (www.rae.es). Si se considera que magia proviene de Maghdim, “Término equivalente a ‘alta sabiduría’ o filosofía sagrada” (Blavatsky, 2010: 445) el hechizo que la mujer ejerce sobre Anselmo corresponde a la visión de lo esencial. Según Bergson, ésta se obtiene coincidiendo con el impulso de

vida, de tal modo que el enamoramiento de Anselmo consistiría en el estado de un “alma a la vez actuante y ‘actuada’, cuya libertad coincide con la actividad divina” (Bergson, 2007: 132). El carácter paradigmático de esencia creadora que adquiere la tendera muestra su atributo de totalidad, dada por su naturaleza primordial, a través de su relación con el simbolismo de lo líquido, porque éste remite a la noción de que “De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente” (Cirlot, 1995: 54). La mujer es vino: “Hay que vivir embriagados, mirando las embriagadoras fuentes, los pájaros y los ojos de la mujer” (Garro, 2009: 67). Lo femenino es ave del agua: “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...” (Garro, 2009: 68). También es luna cuando Juventino le dice: “Eres lisonjera como una aparición de medianoche”; y ella responde: “A media noche me baño, aunque tú no conozcas los ríos a donde voy, ni las lagunas de donde vengo” (Garro, 2009: 68). La tendera es lluvia: “Yo les traje las sombras de mi pelo negro, para cobijarlos del calor del día. ¿No buscaban consuelo?” (Garro, 2009: 68). Ante esto Anselmo exclama: “¡Yo sí quiero cobijarme en ti de esta sequía!” (Garro, 2009: 69). La figura femenina es la claridad apacible de un lago: “espejo de los placeres” (Garro, 2009: 69). La caracterización transitiva de la mujer revela la potencia fecundadora del flujo vital. La mujer es el agua primordial a la que retorna Anselmo para renacer a lo no manifestado. De tal modo que amar a la mujer simboliza la experiencia de una superabundancia de vitalidad [...] que fluye de una fuente que es la de la misma vida” (Bergson, 2007:132). La mujer es fuente de la vida, dadora de los placeres, proveedora de lo invisible, pero verdadero:

JUVENTINO: Sí, hablábamos de los pájaros y el agua...

ANSELMO: Y de la amable compañía de la mujer.

MUJER: (*sacudiéndose la cabellera de la cual brotan pájaros que revolotean alrededor de su cara*): ¿Pájaros? (*Se vuelve, toma un cántaro, sale de detrás del mostrador y vierte el agua en el suelo de la tiendita, y de ella se levanta un surtidor*) ¿Agua? ¡Aquí haremos una fuente!

ANSELMO: Ya encontramos el pueblo y sus placeres. ¿Qué más pueden pedirle? ¿Ya le creen? (Garro, 2009: 68-69).

Las acciones de la tendera reiteran su asociación con la potencia creadora que hace surgir todos los mundos, por lo que se convierte en el destino último del hombre. Tal ponderación guarda relación con la noción de la evolución creadora, pues ésta propone que la materialidad, todo lo manifestado, es la obra de la energía trascendente proveniente del impulso primigenio. La fuente a la que invita la mujer es “la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias (Cirlot, 1995: 211), pero sólo aquel que tiene el atrevimiento de traspasar las barreras de lo razonable logra ir a su encuentro. Sin embargo, la restitución de Anselmo al todo primigenio no ocurre dentro del tendajón, sino dentro de la mujer. La tendera acepta el simbolismo de “la segunda muerte” de Anselmo por medio de su caracterización física, que reúne las propiedades solares con las de su cabellera, pues “el amarillo-dorado [...] tiene, en unión, con el negro, una significación fúnebre” (Pérez-Rioja, 2008: 58): *Lleva un traje amarillo y el suntuoso pelo negro suelto hasta las rodillas* (Garro, 2009: 67). De este modo el discurso expresa que la tendencia del flujo de vida hacia su unidad primordial compromete “una absorción en el Todo, así como en sí mismo” (Bergson, 1990:127). Para ser, en el acaecer total de la vida, la individuación del yo no puede realizarse, porque lo que es absoluto no procede por la diferenciación sino por la mismidad. Anselmo “simpatiza” con la mujer porque en ella ve su propia esencia, el sustrato común de todo lo existente: el flujo de vida que es creación perenne.

#### **I.4. Los pilares de Doña Blanca: la visión del palacio deshabitado**

Si en *El Encanto, tendajón mixto*, Anselmo traspasa el umbral del recinto sagrado, en *Los pilares de Doña Blanca*, Alazán rompe los muros, símbolo de “la materia en oposición al espíritu” (Cirlot, 1995: 317), pues trasciende el modo de conocimiento racional que se expresa, según el espiritualismo, como la barrera para alcanzar el conocimiento profundo del yo por el yo:

ALAZÁN: Mientras más te miro, menos te veo. Tendría que verte adentro de mi corazón.

BLANCA: ¡Nunca he sido más rica en corazones! Con el tuyo haré cinco de corazones. ¡Déjame que lo vea! El corazón es tan variado como la calle Madero: hay de todo, ¡hasta zapatos! ¿Tu corazón es tan variado como San Francisco?

ALAZÁN: Mi corazón no se enseña. Hay que visitarlo por dentro [...] (Garro, 2009: 17).

Tanto la determinación de Alazán por ingresar a la torre, como su negativa a mostrar su corazón, expresa que el conocimiento intuitivo es una experiencia interior, una coincidencia íntima del espíritu con lo vital. La caracterización reflexiva y transitiva distingue al protagonista del común de los caballeros por el modo en que cada uno ofrece su corazón. El carácter fijo de cada uno de ellos tiene por función ponderar que mientras la búsqueda de los primeros amantes que visitan a Blanca se cifra en la obtención de algo ajeno o externo a ellos mismos, el caballero Alazán nunca se distancia de su propio corazón. Éste remite al centro del ser y corresponde al asiento de la voluntad, de la conciencia y la vida. Aunque los demás personajes ofrecen su ser, lo hacen fuera de sí mismos, sacándolo de su pecho. En cambio, Alazán busca conocerse a sí mismo, “simpatizar” con lo que no es extraño a su propio ser, haciéndolo coincidir con su interior, por lo que nunca lanza su corazón a Blanca, sino que al final del relato la esencia de paloma, “la copa de espuma”, se integra a su centro vital. El corazón del caballero es “el lugar secreto” (Cooper, 2007: 58) que “hay que visitarlo por dentro” (Garro, 2009: 17); su intimidad remite a la facultad intuitiva en tanto es el contenedor de “la sabiduría ‘central’ de los sentimientos en oposición a la sabiduría sesuda de la razón” (Cooper, 2007: 58). Alazán, como caballero-centauro, expresa la oposición espiritualista entre la facultad intuitiva y la conciencia racional si consideramos que al caballero se le asocia el simbolismo del “espíritu domeñando la materia” (Revilla, 1995: 75), mientras que el caballo corresponde, en uno de sus significados, a “lo oscuro y lo irracional” (Revilla, 1995: 75). El suceso del rescate de Blanca por Alazán se comprende, entonces, como el triunfo de la iluminación interior sobre la aparente luz de la visión exterior del raciocinio. El “desorden interior” de la conciencia, al que refería Bergson cuando hablaba de la intensificación de la franja intuitiva de la conciencia, hace cobrar a la figura animal de Alazán connotaciones positivas relacionadas con su simbolismo de “deseos

incontrolados” (Revilla, 1995: 75). La irracionalidad representativa de la mitad corporal del centauro equivale, entonces, a un poder benefactor de las “fuerzas ciegas del caos primigenio” (Cirlot, 1995: 110). De este modo, el personaje fuera de todo orden o norma, adquiere el carácter idealizado, en contraposición con aquellos degradados por su falta de valentía para traspasar los límites de lo “razonable”. Alazán se torna el portavoz del sustrato ideológico del discurso, pues, de manera semejante a los textos anteriores, la intuición se revela como el poder de retornar a la indeterminación original en que consiste el ímpetu de vida. La unión con Alazán promete a Blanca habitar el palacio interior del corazón en el que recupera la totalidad indiferenciada anterior a su manifestación particular:

BLANCA: ¿Y cómo sería yo?

ALAZÁN: Como yo.

BLANCA: Y tú, ¿ya te has mirado? ¿Cómo eres tú?

ALAZÁN: Nunca me he visto. Te dije antes que me andaba buscando.

BLANCA: Y si tú te miraras, ¿qué encontrarías?

ALAZÁN: A ti.

BLANCA: (*desilusionada*): ¿A esta cara contaminada de narices?

ALAZÁN: ¡No! A tu rostro anterior a tu sombrilla roja.

BLANCA: Odio a mi sombrilla roja. (*Tira la sombrilla roja al interior de la torre.*) (Garro, 2009:17).

Debido a la evocación positiva de lo indeterminado, la sombrilla reitera a la intuición como medio de conocimiento más cercano a la verdad que la razón. Si atendemos a que el parasol, aunque supone el vínculo con el poder divino o solar, aleja de su visión benéfica a la doncella al protegerla de la “efectividad calorífica de sus rayos” (Revilla, 1995: 376). La sombrilla tampoco deja ver a los caballeros la verdadera luz de Blanca, oculta la plena identidad del amor, en tanto ensombrece lo luminoso como lo hace el procedimiento racional al fragmentar la indisolubilidad del núcleo de la potencia creadora. Además, la función del parasol, aunada al color rojo, remite al raciocinio como un alejamiento del devenir esencial de lo vital puesto que expresa “la cualidad pasional” (Blavatsky, 2010: 140) en contraposición al carácter espiritual. El primero acepta la dualidad de lo femenino y lo masculino, pero el segundo precisa de la coincidencia total o “simpatía” de ambos principios que supone el estado de disolución en el absoluto. De ahí que

los personajes, separados o individualizados, adquieren, bajo las nociones espiritualistas un carácter degradado. El vínculo entre Rubí y Blanca se opone a la unión entre la doncella y Alazán porque el discurso expresa el carácter supramaterial o supraintelectual que el espiritualismo atribuye a la intuición al ponderar que la unión de lo carnal, correspondiente a la dimensión corpórea o de la materia, es inferior a la alianza total entre lo conocido y el cognoscente, pues el conocimiento esencial no se realiza mediando distancia entre dos seres individuados, sino en y por un mismo espíritu.

Cuando Alazán conoce a Blanca no ama a través de un vínculo temporal o precario, más bien al amarla no hace otra cosa que encontrarse a sí mismo; el caballero intuye lo absoluto porque el espíritu de la doncella es el suyo propio. En cambio, la sombrilla, enrojecida por la distinción material de lo masculino sobre lo femenino, implica una visión tangencial, somera e imperfecta del amor, la potencialidad luminosa del ser limitada por la barrera de lo racional que se ocupa sólo en lo exterior, lo ajeno o lo diferenciado. El corazón de Alazán implica el carácter de la intuición como coincidencia total entre el sujeto y el objeto, pues la copa es también símbolo del corazón; la visión interior del caballero integra el “lugar secreto” de la doncella al suyo propio: “ALAZÁN: Ven aquí, copa de espuma, forma perfecta del granizo, entra; que te reciba mi corazón. (*Se la guarda en el pecho.*) (Garro, 2009: 18). La unión amorosa de Alazán y Blanca representa el estado no dual del objeto conocido y de la conciencia que la percibe, es decir, la realidad “invisible” que emerge cuando la intuición ocupa el lugar habitual del raciocinio:

Pero lo que es propiamente ella [La persona], aquello que constituye su esencia, no podría advertirse desde fuera, pues es interior por definición, ni expresarse por símbolos, pues es inconmensurable por cualquier otra cosa. Descripción, historia y análisis me dejan en este caso en lo relativo. Sólo la coincidencia con la persona misma me daría lo absoluto (Bergson, 1960: 10).

La racionalidad como conocimiento exterior y vago de lo real se expresa en la ponderación del rostro múltiple de Blanca a causa de la posesión de varias narices. La protagonista, bajos sus atributos humanos, adquiere un carácter

degradado que tiene por función expresar que el rostro, implicando “la personalidad externa” (Cooper, 2007: 157) es la manifestación superflua de lo femenino; la doncella provee a quien la mira un conocimiento equívoco y ajeno de sí misma. Es un rostro “contaminado de narices” porque la apariencia de Blanca expresa la complejidad que la mirada material ha impuesto sobre ella: una distinción del fondo de lo absoluto, la escisión en miles de manifestaciones particulares que, en la esencia, son una sola, indivisible. El rostro de Blanca expresa la impostura de la mirada racional sobre lo real si se considera que la contaminación es “sustitución [...] un proceso en el que un objeto experimenta lo que corresponde a otro, o más bien a una persona o a un espíritu” (Cirlot, 1995: 144). La percepción racional devuelve a los caballeros un conocimiento no fidedigno de la doncella porque sustituye la unicidad esencial por la multiplicidad pragmática. La noción espiritualista explica que la imposibilidad de percibir lo esencial deviene de que el raciocinio “de teoría en teoría, rectificándose cuando creía completarse, no ha hecho otra cosa, por una complicación que llamaba a la complicación y por desenvolvimientos yuxtapuestos a desenvolvimientos, que darnos con una aproximación creciente la simplicidad de su intuición original” (Bergson, 1963: 1132). Las narices, asociadas con lo viril, son la multitud de visiones relativas que lo masculino ha impuesto sobre lo femenino; la complejidad del rostro de Blanca es aparente, pues implica la determinación del mundo material, en tanto, identifica separada y opuestamente al hombre de la mujer, ignorando que ambos son el sí mismo unitario de la creación y su manifestación absoluta:

ALAZÁN: Mi corazón no se enseña. Hay que visitarlo por dentro y no tiene puerta de salida. Es un palacio deshabitado.

BLANCA: ¡Un palacio!

ALAZÁN: Con largas galerías jamás pisadas, con espejos vírgenes de rostros extraños. Si te miraras en ellos, encontrarías el rostro que perdiste por haberte reflejado en espejos contaminados de narices que no eran las tuyas.

BLANCA: ¿Y en tu espejo sería más bonita?

ALAZÁN: (*da otro golpe y cae un pilar*): No sé, serías tú (Garro, 2009: 17).

La connotación especular del encuentro amoroso entre la doncella y el caballero se reitera a lo largo de toda la escena temporal para distinguir la diferencia entre la percepción material de una realidad aparente y el conocimiento espiritual que obtiene una realidad más fehaciente aunque oculta. La doncella es, para el común de los caballeros, “reflejo de reflejos” (Garro, 2009: 13), lo que expresa que la conciencia racional nunca puede obtener el conocimiento esencial, pues “El reflejo del espejo representa el mundo manifiesto” (Cooper, 2007: 74), además de referir a las “artimañas del pensamiento” (Copper, 2007: 74). El rostro contaminado de Blanca, asimilado al espejo en el que Alazán no puede mirarse a sí mismo, guarda relación con el ocultamiento racional, expresado en la sombrilla, puesto que remite al “Espejo no luminoso” en el que los mortales “sólo ven de un modo obscuro en el cristal” (Blavatsky, 2010: 231). Su contrario, “El espejo luminoso”, radicaría en el interior de Alazán que está poblado de “espejos vírgenes de rostros extraños” (Garro, 2009: 231). La noción del conocimiento intuitivo como un devenir propio de una conciencia creadora se expresa en la posibilidad de que la doncella se refleje de maneras variadas, impredecibles y siempre nuevas.

El texto pondera que el conocimiento íntimo dado por la intuición es el único recurso que puede liberar a Blanca de su falsa identidad, ponderando que la libertad de sesgo espiritualista consiste en derrocar las convenciones conceptuales que encierran al ser en los límites de lo conocido o lo habitual. La conciencia racional de los personajes supone un alejamiento del ímpetu vital porque se opone a su desarrollo espontáneo al delimitar la personalidad en individualidades con un carácter predecible. A diferencia de los otros caballeros, Alazán ejerce una conciencia creadora, pues acepta que Blanca es más de lo que ve a simple vista y comprende, a su vez, que él mismo posee la potencialidad infinita de ser en la doncella, es decir, de realizarse en el seno de lo Absoluto. Mientras Blanca es un espejo “poblado de objetos” que devuelve a quien la busca racionalmente, “el mundo visible en su realidad formal”, el corazón de Alazán es un “espejo vacío” (Cirlot, 1995: 195), dispuesto a transformarse en el acto creativo de quien decida aventurarse en lo desconocido a través de “sus largas galerías jamás pisadas” (Garro, 2009: 17): el espejo es expresión de “la multiplicidad del

alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retiene su interés” (Cirlot, 1995: 195). El corazón del caballero intuitivo se asocia también al espejo, en tanto es un “palacio de cristal”, en el que Blanca no se reproduce artificialmente como algo que no es, sino en un reflejo que la absorbe porque la contiene de antemano; es el ejercicio de la “memoria inconsciente” (Cirlot, 1995: 195) que guarda relación con la percepción intuitiva del espiritualismo. Éste reconoce en el acto de la memoria creativa el recurso para atravesar la materia hasta reencontrarse con lo esencial; la memoria intuitiva es la conciencia del soñador, en tanto es la posibilidad de anular la determinación material para vivir sin restricciones la realización del yo.

La aparición de Blanca sobre el espejo demuestra que la intuición, en tanto visión especular del espíritu por el espíritu, “sirve entonces, para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en lejanía” (Cirlot, 1995: 195): [...] *Sobre uno de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su lanza y la contempla* (Garro, 2009: 18). La mirada sobre el espejo de Alazán, compromete a la conciencia en un retorno a sí misma, un viaje al interior, pero también a lo anterior, porque si Alazán se propone poseer a Blanca, es porque sabe que el objeto perdido es la totalidad. Si el caballero recupera a la doncella, se rescata él mismo de las imposturas que lo mantienen alejado del flujo creador que es su origen, el momento en el que el amante y el amado eran uno sólo indisolubles. La conciencia de Alazán sueña, avanzando en un camino que es, en realidad, un retorno a la totalidad primigenia, porque, como los niños o los místicos, recuerda y mantiene siempre presente su existencia anterior o primordial. A través de las vicisitudes del caballero por ingresar a la torre, el texto muestra que la conciencia intuitiva supone una experiencia mística pues que le permite notar lo esencial inscrito en la creación que, según Bergson, se revela paulatinamente a condición de que la conciencia “Elimina de su sustancia todo lo que no es bastante puro, bastante resistente y flexible para que Dios lo utilice” (Bergson, 1995: 132). De manera semejante al “encantamiento” que sufre Anselmo, el caballero se aventura en la búsqueda de sí

mismo a riesgo de perder su existencia material, lo que le vale -como al primero- ser considerado un insensato:

*El caballero Alazán mira en torno suyo, caracolea un poco, mostrando la tupida crin de la cola y queda frente a la torre, con su lanza en ristre.*

CORO DE CABALLEROS: ¿Qué busca este insensato?

*Alazán contesta con un golpe de lanza sobre el muro.*

BLANCA: ¿Quién golpea las piedras altas de mi casa?

[...]

*Blanca asoma la cabeza por encima de la muralla y ve al Caballero Alazán con asombro. El caballero Alazán alza el rostro y la mira a su vez.*

BLANCA (sonríe): ¿Qué deseaba? Aquí no hay entrada y mi marido olvidó poner un aldabón. No recibimos visitas. (Pausa) ¡Qué hermosa cola alazana tienes! ¿Es el camino por donde se pone el sol? (*Alazán no contesta; la sigue mirando.*) ¿A quién buscas con esos ojos terribles?

ALAZÁN (humildemente): Me busco a mí.

BLANCA: Pues sigue las huellas dejadas en el polvo por tu hermosa cola de oro.

ALAZÁN: Hace mucho que descifro el laberinto escrito por ella. Todos esos jeroglíficos, trazados en el agua, en los jardines y en el aire, me han traído hasta aquí (Garro, 2009: 14).

La habilidad de Alazán para descifrar misterios corresponde con su caracterización como caballo porque a la figura de este animal se asocia la clarividencia y “no es extraña la creencia en ciertos poderes de adivinación, frecuente en muchos pueblos de la Antigüedad” (Cirlot, 1995: 111). También supone su función paradigmática, pues mantiene relación con la reflexión de Bergson acerca de la búsqueda del conocimiento de lo divino, pues expresa que el alma, previamente a la unión definitiva con el principio creador, “creyó percibirlo en las visiones simbólicas” (Bergson, 1997: 132). Los jeroglíficos admiten la noción de símbolos de la ciencia sagrada y “la noción de jeroglífico, en sí, es igual a la de enigma” (Cirlot, 1995: 259). Guénon describe que el símbolo del “liber mundi” concibe al mundo como un libro en que las “letras trascendentes” son las esencias eternas o ideas divinas [...], una vez que han sido condensadas originariamente en la omnisciencia divina, descienden por el soplo divino, a los renglones inferiores, para componer y configurar el universo” (Guénon, 2009: 45). El poder de interpretar los secretos de la naturaleza vincula al caballero-caballo con “la zona natural, inconsciente, instintiva” (Cirlot, 1995: 111) y a, la vez, con el

procedimiento del conocimiento místico en su búsqueda por la esencia no evidente del espíritu; de tal modo que el caballero es un mago en su acepción de sabio de la ciencia sagrada que conoce las potencias ocultas de la naturaleza y “deduce la existencia de virtudes divinas en esta mansión inferior” (Blavatsky, 2010: 445). Blavatsky expone que si consideramos a la sabiduría mágica como la ciencia y el arte de utilizar poderes invisibles (espirituales) para producir efectos visibles” (Blavatsky, 2010: 446), “La voluntad, el amor y la imaginación son poderes mágicos que todos poseen, y aquel que sabe la manera de desarrollarlos y servirse de ellos de un modo consciente y eficaz, es un mago” (Blavatsky, 2010: 446). Los tres poderes parecen confluír en la figura del caballero, pues éste se caracteriza por su perseverancia en la búsqueda de la amada a la que ofrece un amor único, pues es una realidad invisible: “Mi corazón no se enseña. Hay que visitarlo por dentro y no tiene puerta de salida. Es un palacio deshabitado” (Garro, 2009: 17).

El corazón de Alazán es un laberinto como lo es el camino que lo ha llevado hasta el amor como conocimiento no racional de sí mismo. El laberinto acepta en su simbolismo el recorrido por el Cosmos o el peregrinaje hacia Tierra Santa como un andar errante en medio del caos o las dificultades, lo que propondría a Alazán como la figura del caballero andante que vaga por el mundo material en busca de lo divino, pues el laberinto “simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de vida” (Cirlot, 1995: 266). Su amor por la doncella consiste en un conocimiento de sí que sólo se realiza desde el interior y por el interior, por eso confiesa que “Mientras más te miro, menos te veo. Tendría que verte adentro de mi corazón” (Garro, 2009:17). La lectura intuitiva del sabio Alazán integra la disposición de la conciencia en su recorrido hacia la recuperación de su propio espíritu. El mago lee en el agua porque ésta concierne “al ‘cuerpo fluídico’ del hombre, lo cual interpreta la psicología actual como símbolo del inconsciente, es decir, de la parte informal, dinámica, causante, femenina, del espíritu” (Cirlot, 1995: 54). El caballero interpreta a los jardines porque éstos son la contraparte del agua, necesaria para obtener la totalidad ya que “constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente)” (Cirlot, 1995: 258). Para conocerse a sí

mismo, ha descifrado lo racional como lo irracional, ha experimentado las visiones simbólicas como el éxtasis, para finalmente encontrar en el aire “el ámbito del movimiento y de producción de procesos vitales” (Cirlot, 1995: 60) cuya caracterización simbólica recuerda los atributos de la gran corriente de energía creadora de la filosofía bergsoniana. La sabiduría de Alazán y su modo de conocimiento concuerda con el camino del místico pues dicho proceso tiene como finalidad “hacerse transparente a la presencia que origina al propio espíritu y consentir, coincidir con el impulso y la fuerza de atracción que lo origina. De ahí el recurso a los símbolos del espejo, la luz, el fuego para expresar [...] la purificación y su radical alcance” (Martín, 1999: 308):

*Reina un gran silencio. Alazán penetra en las ruinas de la torre. Hay un espejo roto, a un lado, entre el polvo, la sombrilla roja y los trajes de Rubí y de Blanca, vacíos y viejos.*

CABALLERO I: ¡El loco!

CABALLERO II: ¡Se escaparon!

CABALLERO III: ¡Le negó su corazón!

CABALLERO IV: ¡Ah, el tacaño!

*Salen los cuatro. Sobre uno de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su lanza y la contempla.*

ALAZÁN: Ven aquí, copa de espuma, forma perfecta del granizo, entra; que te reciba mi corazón. (*Se la guarda en el pecho*) (Garro, 2009: 18).

La realización vital del caballero, identificada con su intención de vivir en el impulso amoroso que supone la esencia creadora, consiste en romper la definición personal, la distinción entre el amante y el amado, porque sólo en la indeterminación se posee a lo Absoluto. La purificación conlleva la destrucción del mundo aparente porque “la persona tendrá que renunciar a realizarse en el plano de su yo empírico y de su yo mental o psíquico como medio para llegar al fondo de sí mismo” (Martín, 1999: 308). Transitivamente, al caballero se le califica de loco, pues el encuentro con su ser esencial implica la suspensión del juicio racional y, por ende, la destrucción de los parámetros de lo real asociados a dicho conocimiento. Asociado al simbolismo de “El loco”, alegoría del Tarot, el impulso amoroso del protagonista corresponde a “lo irracional en sí, al instinto activo y capaz de sublimación” (Cirlot, 1995: 280). El amante sufre de locura, pues Cirlot

explica que el último arcano del Tarot carece de cifra porque “quiere significar que el Loco se halla al margen de todo orden o sistema” (Cirlot, 1995: 280). Es decir que el amor, dado por la experiencia de la unidad del Absoluto, no se rige por las normas habituales del conocimiento intelectual ni se mide por las convenciones “mundanas”, porque éste, según Bergson, “No pertenece ni a lo sensible ni a lo racional. Implícitamente es lo uno y lo otro, y efectivamente es mucho más. Porque semejante amor está en la raíz misma de la sensibilidad y de la razón, así como del resto de las cosas” (Bergson, 1997: 133). El reino de Rubí supone una impostura de lo verdaderamente vital porque el vínculo entre lo femenino y lo masculino se realiza a partir de convencionalismos vacíos que se oponen al amor incondicional, sin provecho, de un corazón apartado del “yo social”. Como los otros textos, *Los pilares de Doña Blanca* pondera que el orden de la sociedad racionalista impide la realización del ser, en tanto compromete a la expresión de lo real en determinismos utilitarios, despojando al amor de su propósito trascendente.

La distinción que los textos garrianos realizan sobre dos modos divergentes de conocimiento de lo real definen la configuración de caracteres opuestos entre los personajes. Clara, Alazán, Anselmo y Lidia constituyen el paradigma de la percepción intuitiva en oposición a Julio, Juventino, los caballeros o los vivos que son los portadores de la visión racional que da valor al mundo pragmático. Dado que la función de los personajes consiste en exponer el conflicto entre dos polos de la percepción, en su caracterización toma preeminencia la dimensión psicológica. La ausencia de acotaciones que dan cuenta de la dimensión física o rasgos exteriores del personaje contrastan con la mayor cantidad de datos sobre los rasgos psíquicos. Transitiva o reflexivamente, los protagonistas muestran que su incompatibilidad con el modo de vida convencional deviene de su modo excepcional de aceptar la realización de lo real. Los caracteres intuitivos adquieren una enunciación “idealizada”, frente a aquellos que proceden racionalmente. La constitución “degradada” de las personas ficticias posee como función dramática expresar que los seres que fundan su relación con lo real a través de una extremada racionalización son una humanidad ignorante, en tanto pretenden

apresar lo inconmensurable de la realidad vital con conceptos y definiciones. Mediante la caracterización de los deseos de las personas ficticias idealizadas, los rasgos de la locura o la imaginación se asocian al modo trascendente de conocimiento dado por la facultad intuitiva. Del mismo modo que la distinción de lo racional y lo intuitivo oponen a los personajes, las nociones de mundo, derivadas de la visión de cada uno de estos polos, se enfrentan, definiendo dos modos de expresión de lo real.

## **II. Expresión de lo real: vida exterior y vida interior (análisis del espacio)**

En los textos de Garro, la configuración antinómica que guardan los protagonistas con respecto a los demás personajes expone el paradigma espiritualista sobre la función determinante que la percepción de la conciencia o el espíritu posee en la expresión de lo real. Mediante la configuración de un acontecimiento escénico que es el punto de encuentro sincrónico de dos modos en que se cumple el devenir de los personajes, el discurso propone que “La vida es, en realidad, de orden psicológico, y la esencia de lo psíquico consiste en envolver una pluralidad confusa de términos que se penetran mutuamente” (Bergson, 1963: 727). De ahí que aunque una, la expresión de la realidad no sea unívoca, pues sus características varían según la orientación con que la conciencia atiende al desarrollo de lo vital:

[...] para las imágenes existe una simple diferencia de grado, y no de naturaleza, entre ser y ser percibidas conscientemente. La realidad de la materia consiste en la realidad de sus elementos y de sus acciones de todo género. Nuestra representación de la materia es la medida de nuestra acción posible sobre los cuerpos; resulta de la eliminación de aquello que no compromete nuestras necesidades y más generalmente nuestras funciones. En un sentido, se podría decir que la percepción de un punto material inconsciente cualquiera, en su instantaneidad, es infinitamente más vasta y completa que la nuestra, puesto que ese punto recoge y transmite las acciones de todos los puntos del mundo material, mientras que nuestra conciencia no alcanza más que ciertas partes a través de ciertos costados (Bergson, 2006: 52).

Desde esta perspectiva, las estructuras en abismo o la objetivación escénica de las realidades intangibles, invisibles o subjetivas que la dramaturgia garriana ocupa como estrategias de enunciación dramática correspondería a la necesidad de expresar que los modos en que lo real se presenta a la conciencia consisten en estados del espíritu que pueden subir o bajar una escala que posee gradaciones infinitas. Según Bergson, en cada uno de los extremos de esta progresión se encuentra, en un lado, el discernimiento racional y, en el otro, el conocimiento intuitivo. El primero orientado hacia la superficie o exterior, genera el mundo habitual que demanda un fin práctico, útil o provechoso de la materia; el segundo que tiende hacia lo profundo o lo interior, implica el surgimiento de la realidad que desatiende lo pragmático para concentrarse en sí misma. Con frecuencia, las fábulas de Garro colocan a los personajes en la intersección de dos realidades: una que se expresa convencional, natural o evidentemente y que corresponde al plano en el que se sitúa la vida común y otra que se caracteriza por su desarrollo extraordinario, sobrenatural u oculto, que se relaciona con las dimensiones habitualmente subjetivas como el sueño, el juego o la muerte. Para expresar la realización fehaciente de esta realidad intangible, asociada a la vida del espíritu, así como su jerarquía superior con respecto a la realidad convencional en la que predomina la atención a la materia, el discurso objetiva, mediante la escenificación patente, todas aquellas realidades que la conciencia, desde el plano exterior de lo real, es incapaz de percibir. En todos los textos la realización de la vida natural adquiere, en su enunciación escénica, un carácter latente, pues, de acuerdo al bergsonismo, corresponde a uno sólo de los estadios en que se cumple la siempre renovada fuerza de la creación y una sola de las formas en que la conciencia humana comprende la actuación del principio generador de lo existente. Si el desarrollo de lo vital es un progreso continuo y perenne, la realidad humana, limitada y perecedera, se inscribe sobre éste momentáneamente. De tal modo que la humanidad asiste a la realidad que tiende a particularizarse en la materia corpórea sin nunca dejar de pertenecer al devenir absoluto de su espíritu que le es inherente porque nunca rompe su ligazón con el todo primigenio. Para Bergson, como para Garro, no es que una de estas dimensiones de lo real difiera en lo

esencial una de la otra, sino que, siendo fundamentalmente una, ambas posibilidades coexisten en la propia persona, pero son percibidas según la voluntad de su conciencia tienda a la espiritualidad o a la materialidad:

En lo absoluto somos, nos movemos y vivimos. El conocimiento que tenemos de él es incompleto, sin duda, pero no exterior o relativo. Es el ser mismo, en sus profundidades, lo que alcanzamos por el desarrollo combinado y progresivo de la ciencia y de la filosofía. Al renunciar de este modo a la unidad facticia que impone desde fuera el entendimiento a la naturaleza, volveremos a encontrar quizá la unidad verdadera, interior y viva. Porque el esfuerzo que nos imponemos para sobrepasar el puro entendimiento nos introduce en algo más amplio, donde se recorta nuestro entendimiento y de lo que no puede separarse. Y, como la materia se regula sobre la inteligencia, como hay entre ellas un acuerdo evidente, no puede engendrarse la una sin determinar la génesis de la otra. Un proceso idéntico ha debido recortar al mismo tiempo materia e inteligencia en un tejido que las contenía a ambas. En esta realidad nos colocaremos de nuevo, a medida que nos esforcemos con más empeño por trascender la inteligencia pura. Concentrémonos, pues, sobre lo que tenemos, a la vez, más separado de lo exterior y menos penetrado de intelectualidad. Busquemos, en lo más profundo de nosotros mismos, el punto en que nos sentimos más interiores a nuestra propia vida (Bergson, 1963: 672-673).

Como el filósofo lo manifiesta, en los textos garrianos, la estructuración de los espacios dramáticos y su enunciación escénica, muestran que, mediante la intuición, se obtiene una dimensión interior, coincidente con el impulso de vida; es una visión profunda de lo existente, en la que la humanidad se da cuenta de su pertenencia a lo absoluto; mientras que, a través de la razón, la humanidad se coloca sobre la superficie de lo real, distante del principio primigenio; es una dimensión exterior o una visión periférica al desarrollo de lo verdaderamente viviente. Del mismo modo que sucede con los personajes, los espacios escénicos se configuran como paradigmas opuestos cuya semantización guardan relación con el carácter que adquiere lo real en relación con las dos orientaciones del espíritu: la intuición creadora y el análisis racional. Bergson distingue tal oposición cuando expresa que “este primer género de orden [el subjetivo o espiritual] es el de lo vital o querido, por oposición al segundo [el objetivo o de la materia], que es el de lo inerte y automático” (Bergson, 1963: 695). Si lo esencialmente vital se

define por el apego o la coincidencia absoluta con el principio de vida se comprende que los personajes, durante la vida natural, asistan a una realidad que se asocia con la muerte, en tanto sólo pueden discernir la capa más superficial o la manifestación más exterior de la conciencia universal. Por el contrario, aquellas dimensiones de lo real que religan a los personajes con su yo esencial, porque les permite vislumbrar la vida del espíritu, se muestran como el camino verdadero hacia la plenitud existencial.

Bajo este supuesto espiritualista, dentro de los textos garrianos, los espacios escénicos que conciernen a la enunciación de la realidad fehaciente y aquellos correspondientes a la realidad subjetiva, establecen una relación paradójica en tanto el sentido de lo muerto se traslada a lo vivo, haciendo corresponder a la vida habitual o evidente la manifestación de lo inerte, mientras que a la muerte, lo imaginario, lo fantasioso o lo mágico, se les adjudica la realización de lo verdaderamente viviente. Los protagonistas se apartan de la realidad restrictiva de su acontecer cotidiano para aceptar “otra” vida o el “revés” de lo real que se presenta, de acuerdo al planteamiento bergsoniano, como una experiencia mística, pues en ésta dejan de lado la manifestación que los retos de la vida útil les ha impuesto, para experimentar el vínculo profundo y extraordinario de sí mismos con la conciencia universal. De ahí que en *El Encanto*, *tendajón mixto*, *La señora en su balcón*, *Un hogar sólido* y *Los pilares de Doña Blanca*, la liberación del ser implica la revelación de lo Absoluto o, como lo define Bergson, la asistencia a una dimensión de la conciencia en la que ésta se representa “como energía creadora el amor en que el místico ve la esencia de Dios” (Bergson, 1997: 144).<sup>79</sup> La manera en que Clara, Alazán, Lidia y Anselmo describen la búsqueda

---

<sup>79</sup> Esta comunión con el ímpetu de vida es posible porque, de acuerdo a lo que el espiritualismo bergsoniano explica, la actividad de la conciencia es esencialmente de orden psicológico. Bergson afirma que “La vida progresa y dura. Sin duda, se podrá siempre, echando una ojeada sobre el camino recorrido, señalar la dirección, anotarla en términos psicológicos y hablar como si hubiese habido prosecución de un fin. Así hablaremos nosotros. Pero en cuanto al camino por recorrer, el espíritu humano nada tiene que decir, porque el camino será creado a medida del acto que lo recorra, no siendo más que la dirección de este acto mismo. La evolución debe, pues, implicar en todo momento una interpretación psicológica, que es, desde nuestro punto de vista, la mejor explicación, aunque esta explicación no tiene valor ni incluso significación más que en el sentido retroactivo. Jamás la interpretación finalista, tal como nosotros la exponemos, deberá ser tomada por una anticipación del futuro. Es una cierta visión del pasado a la luz del

del amor, pondera a éste como una experiencia trascendente, pues expresa la aspiración a “simpatizar” con el amado. Ésta es una experiencia no dual, pues en ella los personajes no distinguen su individualidad del resto de la manifestación universal, porque lo que buscan es, precisamente, la coincidencia absoluta de su yo con el ser u objeto amado, al cual se identifica, con frecuencia, con los atributos del poder de creación esencial. *Un hogar sólido*, *La señora en su balcón*, *El Encanto*, *tendajón mixto* y *Los pilares de Doña Blanca* expresan, a través de la distinción de los dos ámbitos de lo real dados por la percepción de la conciencia, que la ruptura con el mundo material no implica la muerte sino la resurrección espiritual, pues la “simpatía” con la realidad viviente implica trascender la fragmentación de la materia para ser en la unidad del todo.

A través de la configuración del espacio patente, latente y ausente, los textos garrianos manifiestan una noción de expresión de lo real que concuerda con el bergsonismo al ponderar que la dimensión espiritual que habita en toda manifestación de lo existente es superior a todo lo perecedero; sobre el cuerpo reina el espíritu y lo que se comprendía como muerte o acabamiento consiste más bien en un resurgimiento a lo viviente. Dichos textos se constituyen, entonces, en los relatos escénicos del devenir de lo imposible, manifestado como “una conciencia coextensiva a la vida y capaz de alcanzar, al volverse bruscamente contra el impulso vital que siente detrás de sí, una visión integral, aunque sin duda

---

presente. En suma, la concepción clásica de la finalidad postula, a la vez, demasiado y demasiado poco. Es demasiado amplia y demasiado estrecha. Al explicar la vida por la inteligencia, restringe excesivamente la significación de la vida; la inteligencia, al menos como lo encontramos en nosotros, ha sido formada por la evolución en el curso de su trayectoria; esta recortada en algo más amplio, o mejor: no es más que la proyección necesariamente plana de una realidad que tiene relieve y profundidad. Esta realidad más comprensiva es la que el finalismo verdadero debería reconstruir, o mejor abrazar, tanto como fuese posible, en una visión simple” (Bergson, 1963: 482). Por eso, el espiritualismo pondera que lo que conoce el espíritu como real no está dado fuera de sí mismo, sino en y por sí mismo. No existe una realidad fuera del espíritu, pero tampoco existe un espíritu fuera de lo real. La actividad psíquica es, en sí, una expresión del propio espíritu que se desarrolla creándose a medida que fluye el ímpetu de vida a través de la materia. Si la sociedad humana, con todas sus características, es una expresión de la “gran corriente de energía creadora” (Bergson, 1997: 119), como “toda especie que surge lleva consigo, en la indivisibilidad del acto que la crea, todo un conjunto de cosas que la hacen viable” (Bergson, 1997: 120). En el humano, el ímpetu vital ha dado viabilidad a su existencia mediante su escisión en la inteligencia constructora que lo apega a la materia y la intuición que puede remontarlo al dominio del espíritu, es decir, al encuentro con la esencia, fuente primera de todo lo creado.

evanescente de la vida [...]” (Bergson, 2007: 16).<sup>80</sup> El retorno a lo vital que Clara, Blanca, Anselmo y Lidia experimentan, muestra al espectador que el acaecer maravilloso es la evidencia del espíritu en “simpatía” con el espíritu, que lo oculto es lo fehaciente y que la desdicha no consiste en las circunstancias materiales sino en la pobreza del espíritu.

### **II.1. *La señora en su balcón: la salida del mundo circular***

Para mostrar la vida psicológica de Clara, comúnmente intangible, el relato escénico establece como realidad patente el presente actual, el momento crucial del suicidio, pero objetiva también una dimensión latente que da razón de la determinación suicida de Clara de 50 años. La escenificación presenta, entonces, dos emplazamientos principales: el balcón y el escenario mismo. Éste ocupa la representación espacial metonímica, pues el gran espacio vacío se transfigura a medida que lo modifica la diversidad de personajes y de objetos que surgen por acción de la memoria de la protagonista.<sup>81</sup> De manera semejante a las

---

<sup>80</sup> El espacio patente es aquel que se hace visible mediante convertir el espacio real de la escena en signo del espacio ficticio a través de los recursos escenográficos pero también por medio de “otros tipos de signos, lo que permite hablar de ‘decorado verbal’, de decorado ‘corporal’ o ‘gestual’, característico de los espectáculos de mimo [...]” (García, 2001: 136). Generalmente, el espacio patente o visible de cualquier texto dramático se encuentra significado como parte de un todo más amplio. En el modelo dramatológico, la continuación del espacio fuera de los límites visuales de la escena recibe el nombre de espacio latente o contiguo. Éste se constituye por los lugares que suponemos situados más allá de los límites del escenario. Su existencia se crea, primordialmente, mediante las entradas y salidas de los personajes, pero también por la referencia que de ellos se haga durante la escenificación a través de cualquiera de los signos de representación sonora, corporal verbal y paraverbal (García, 2001). El concepto de espacio ausente o autónomo define a todo aquel lugar que “Puede identificarse, atendiendo a los medios de representarlo, con ‘el espacio aludido’, explícitamente descrito, que forma parte del ‘significado’ de un discurso lingüístico [...]” (García, 2001: 140-141). Si el espacio latente y espacio patente mantienen una relación necesaria, el ausente posee un carácter autónomo pues resulta “invisible” tanto para los personajes como para los espectadores y sólo es susceptible de representarse mediante el espectro de lo verbal. Por lo general, su naturaleza ausente remite a un tercer orden de realización existencial que puede situarse en tiempo pasado, presente o futuro y llevarse a cabo sincrónica o anacrónicamente en relación con el desarrollo temporal de los otros dos espacios.

<sup>81</sup> La configuración del espacio responde al concepto de la distancia representativa que es “una categoría estética general que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra, y que resulta inversamente proporcional a la *ilusión de realidad* suscitada en sus receptores” (García, 2001: 194). Entre menor distancia se tenderá al ilusionismo, a la identificación plena del espacio sobre la escena con el de la realidad; habrá mayor distancia cuando ocurra lo contrario. De ahí surge la distinción entre tres tipos de representación espacial: icónico, metonímico y convencional. El primero corresponde a la máxima ilusión de realidad “de

consideraciones de *Materia y Memoria*, el espacio dramático muestra que, por acción de la memoria, es posible que la conciencia asista a una existencia simultánea en varias realidades: “el recuerdo [...] representa precisamente el punto de intersección entre el espíritu y la materia” (Bergson, 2006: 28-29). A través de la relación entre el espacio patente y latente, la escenificación muestra que la vida evidente no posee un carácter absoluto, pues relata cómo los recuerdos de Clara la trasladan alternativamente y sin limitación alguna de la realidad objetiva a las realidades subjetivas actualizadas por su memoria. La máxima distancia representativa que ocupa el emplazamiento único del balcón contrasta con la pluralidad de espacios que acoge el escenario bajo la mínima distancia representativa; mientras el primero remite a la percepción que ve en las cosas y situaciones “estados” en lugar de “progresos”, el segundo expone la constante transfiguración de la realidad vital, es decir de una dimensión que es creadora porque se hace incesantemente. El espacio escénico del balcón permanece siendo siempre el mismo, lo que le confiere el carácter de unicidad y de estatismo que remite al modo en que habitualmente se razona la experiencia exterior de la realidad material; mientras que el espacio considerado para la representación escénica de la realidad interior, dada por la experiencia subjetiva de la memoria, se caracteriza por la flexibilidad y la movilidad del uso escénico del escenario vacío. Tal distinción reitera la oposición entre la univocidad y monotonía de una realidad que se vincula exteriormente a la conciencia y la imprevisibilidad y sorpresa con se asocia el desarrollo de la conciencia cuando asiste al interior de sí misma:

---

acuerdo con la clásica distinción de Peirce entre tipos de signos según la relación con sus referentes. Se trata del estilo más normal o por lo menos tradicional, en el que el espacio escénico representa al ficticio mediante imágenes que se relacionan con él por analogía o semejanza” (García, 2001:145). El segundo compete a un grado de mayor distancia; es “la representación mediante ‘indicios’, esto es, aquella en la que la relación entre el lugar real y el ficticio es ‘natural’ (dentro del marco, necesariamente artificial, del teatro) o bien responde a alguno de los tipos de traslación por contigüidad que definen la ‘metonimia’, ampliamente entendida, como tropo opuesto a metáfora [...]” (García, 2001:145-146). El tercero refiere a la máxima distancia representativa; en él “se situaran las distintas formas de representación arbitraria, por pura convención, del lugar ficticio [...] La más universal de las convenciones en que se pueda asentar este tipo de representación es sin duda el lenguaje y el ejemplo más característico, el “decorado verbal” [...] (García, 2001: 146).

PROFESOR GARCÍA: Nadie puede irse por los siglos.

CLARITA: ¡Sí se puede! ¡Yo quiero ir a Nínive! ¡Yo me iré por los siglos hasta que la encuentre! ¡Quiero ir a Níniveeeee! (*Sale corriendo.*)

PROFESOR GARCÍA: ¡Niña! ¡Niña! ¡Niñaaaaa! (*Recogiendo su pizarrón.*) ¡La imaginación es la enfermedad de los débiles!

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

*La escena se oscurece ligeramente. Clara sigue quieta en su balcón.*

CLARA DE 50 AÑOS: Quieren que vivamos en el mundo redondo que nos aprisiona. Pero hay el otro, el mundo tendido, hermoso como una lengua de fuego que nos devora.

*Entra corriendo a escena Clara de 20 años. Se cubre la cara con las manos.*

CLARA DE 50 AÑOS: Ahora vendrá Andrés, con su compás en la mano.

*Entra Andrés. Trae un anillo de bodas. Lo lleva delicadamente en lo alto, cogido con los dedos pulgar y cordial (Garro, 2009: 202-203).*

El mundo correspondiente a la dimensión que determina el balcón desarrolla los acontecimientos asociados con los atributos de la vida natural descritos por el espiritualismo: orden, expresado en rigidez, estatismo y fragmentación que devienen en un proceso recursivo o ensimismado de la percepción sobre la vida, en suma, un modo “circular” o cerrado sobre sí mismo. Si el modo de expresión de lo real resulta de la mayor o menor coincidencia del sujeto con el principio primigenio, la experiencia de lo real que Clara obtiene desde la visión del balcón, es decir, la evidencia de la vida superflua, resulta “un mundo redondo que nos aprisiona”, cuyas características se oponen al “mundo tendido” que presenta el escenario o la extensión inconmensurable de la profundidad vital que se revela por medio del proceder subjetivo de la memoria. Sin embargo, el presente actual de Clara, como todos los otros presentes ficticios que se materializan en el escenario –infancia, juventud y madurez- corresponden a la caracterización de “círculo maldito” que adquiere la realidad convencional a través del desarrollo del argumento (Garro, 2009: 199). A semejanza de Lidia para quien la existencia terrena fue un “infierno circular”, de Blanca que se encuentra prisionera en una muralla circundante o de los arrieros que caminan entre los obstáculos redondos de las piedras, para Clara la vida, acotada por la circunferencia, es la expresión no fidedigna de lo real, ya que corresponde a la conceptualización intelectual:

CLARA: (*esconde la mano*): ¡No, no, no quiero tu anillo! No me gustan. Tú eres como el profesor García, que creía que estaba en el mundo porque dibujaba círculos de gis en el pizarrón. “¡Clara, éste es el mundo!”, pero el mundo no podía ser ese círculo gris. ¡Así tú!: “Clara, éste es el amor, dame tu mano para meterte un anillo, y buscar un departamento para comer sopa y vivir con mi sueldo, si tu familia y la mía están de acuerdo” (Garro, 2009: 205).

El discurso equipara el mundo evidente a una construcción simbólica asociándola, como lo hace el espiritualismo, con la promoción de una realidad que no responde verazmente a su constitución esencial. La experiencia de lo viviente real, Nínive, el mundo plano y hermoso de Clara, no se puede expresar con conceptos o símbolos; se intuye, pero no puede pensarse ni representarse sin el riesgo de condenarlo a la expresión vacía. La existencia ya no se desliza en la horizontalidad extensiva de su totalidad, sino que gira ensimismado, apresado, dentro de la pequeña porción que el intelecto puede hacer asequible: al mundo, las mentes “razonables” del Profesor García, Andrés y Julio “lo volvieron redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como loco” (Garro, 2009: 199). La alusión a los símbolos de la geometría, el orden matemático, permite exponer que la realidad a la que asisten los personajes se conforma con la reproducción de lo general que da pie a las leyes y con el trabajo analítico de los hombres que contribuye a las convenciones pragmáticas y utilitarias de la vida centrada en su aspecto materialista:

Los conceptos son, efectivamente, exteriores unos a otros, como los objetos en el espacio. Tienen la misma estabilidad que los objetos, sobre cuyo modelo han sido creados. Constituyen, reunidos, un "mundo inteligible", que tiene semejanza por sus caracteres esenciales con el mundo de los sólidos, pero cuyos elementos son más ligeros, más diáfanos, más fáciles de manejar por la inteligencia que la imagen pura y simple de las cosas concretas; no son ya, en efecto, la percepción misma de las cosas, sino la representación del acto por el cual la inteligencia se fija en ellas. No se trata ya, pues, de imágenes, sino de símbolos. Nuestra lógica es el conjunto de las reglas que es preciso seguir en la manipulación de los símbolos. Como estos símbolos derivan de la consideración de los sólidos, como las reglas de la composición de estos símbolos entre sí no hacen otra cosa que traducir las relaciones más generales entre los sólidos, nuestra lógica triunfa en la ciencia que se ocupa de los sólidos, es decir, en la geometría (Bergson, 1963: 635).

La redondez opresiva que caracteriza a la realidad natural expresa el antagonismo entre las percepciones racional e intuitiva simbolizadas en las figuras del círculo y la circunferencia como la expresión interior y exterior de lo real, respectivamente. Mientras el primero remite a la perfección, la eternidad y la unidad espiritual, la segunda expresa “la limitación adecuada del mundo manifestado, de lo preciso y regular” (Cirlot, 1995: 131) que son atributos de la “geometrización” de la materia. De ahí que desde la periferia del círculo, para los personajes, la realidad se presenta estática y monótona, “precisa y regular”, una acción reiterativa que sólo tiene por fin completarse a sí misma, porque “todos los días repetimos el mismo gesto, la misma frase, la misma oficina, la misma sopa. Estamos en el infierno, condenados a repetirnos para siempre...” (Garro, 2009: 206). Si para Clara la redondez implica el aburrimiento y la monotonía, mientras que la insatisfacción de Julio consiste en aceptar la vida natural como “la repetición cotidiana” en la que es preciso “volver siempre por el mismo camino y a la misma hora” (Garro, 2009: 2007) es porque su conciencia se adecua a la regularidad y los límites de la línea evidente que trazan los compases y las leyes del mundo humano.

A través de la pauta recurrente que implica el trazo de la circunferencia, el discurso identifica a la realidad natural con los procesos mecánicos del mundo autómatas, la expresión de lo real más alejada del desarrollo fehaciente de la vida. Para los personajes “Existe sólo un mundo que trabaja, que va, que viene, que gana dinero, que usa reloj, que cuenta los minutos y los centavos y que muere solo y acaba podrido en un agujero, con una piedra encima que lleva el nombre del desdichado” (Garro, 2009: 207). La declaración de Julio muestra que su vida se desarrolla en la realidad de lo “inerte”. Ésta es la expresión de lo real en el que la humanidad se distrae de la profusión vital para sumirse en el trabajo recursivo de la materia, es decir, Julio habita en lo muerto en tanto esto se comprende como la determinación o reducción de la expresión viviente por medio de registros fijos y homogéneos que operan los procedimientos teóricos sobre lo real: “la ciencia, que solo apunta a la acción y que, no pudiendo obrar más que por intermedio de la materia inerte, considera el resto de la realidad bajo este único aspecto” (Bergson, 1963: 669). Durante la progresión de las escenas temporales, la actitud del

profesor García, de Julio y Andrés, muestra que, a medida que Clara experimenta la vida, “El mundo se iba haciendo una esfera cada vez más pequeña” (Garro, 2009: 206), debido a que “El mecanicismo no toma en consideración de la realidad más que el aspecto de semejanza o repetición. Está pues dominado por la ley de que no hay en la naturaleza otra cosa que lo mismo reproduciendo lo mismo” (Bergson, 1963: 524).

La estructura de las distintas escenas temporales corresponde a la circularidad argumental sobre el ciclo cerrado de la vida natural, pues, definidos por etapas bien establecidas de la vida de la protagonista, constituyen una organización reiterativa de circunstancias que se repiten. Argumentalmente, los períodos de la infancia, la juventud y la madurez de Clara muestran la repetición de un hecho decisivo en la vida de ésta: la huida de la expresión “razonable” de lo real. Ciclo tras ciclo, ante las propuestas de mundo de los demás personajes, la insatisfacción de la protagonista obedece a que la intelectualización utilitaria le oculta el desarrollo profuso, flexible e insospechado que caracteriza a la dimensión de la realidad viviente. Al final de sus días, desde el balcón y ante la evidencia de lo que fue su vida, Clara expresa que “Será inútil el viaje, porque el mundo es redondo y todos los mares y los caminos llevan al mismo punto” (Garro, 2009: 200). Si lo real se manifiesta a la conciencia racional como una serie de hechos invariables, la vivencia de la realidad exterior se comporta como una trayectoria radial, el trazo de un círculo sin salida, que condena a la protagonista a la inercia o la muerte en vida:

*La escena se oscurece y luego se enciende.*

CLARA DE 50 AÑOS: Me fui de viaje y llegué a mí misma.

CLARA DE 40 AÑOS (*que ha quedado como un títere roto, con su plumero en la mano*): Sí, me fui a ti.

CLARA DE 50 AÑOS: No hallaste a Nínive.

CLARA DE 40 AÑOS: No, y ahí estoy, adentro de ti, mirándome.

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

CLARA DE 40 AÑOS: Yo no lo sé.

CLARA DE 50 AÑOS: Pero hubo algo, alguien que me lanzó dentro de mí misma, a mirar para siempre este paisaje de Claras, del cual no podré escapar (Garro, 2009: 208).

De este modo, el espacio patente del balcón adquiere la connotación de una ventana por la que se mira a sí misma, es el ejercicio de la profundidad introspectiva, es “un símbolo de la conciencia, especialmente cuando aparece en la parte alta de una torre, por analogía de ésta con la figura humana” (Cirlot, 1995: 458). Sin embargo, situada en la periferia de lo vital, la reflexión de la protagonista es insuficiente para habitar la realidad interior, ya que “podréis especular tan inteligentemente como queráis sobre el mecanismo de la inteligencia, que no llegareis nunca, por este método, a sobrepasarlo. Obtendréis más complicación, pero no algo superior o incluso simplemente diferente” (Bergson, 1963: 667). Clara precisa salir del mundo acotado para recuperar el mundo maravilloso, porque la realidad pragmática lo ha desterrado, restringiendo sus dominios únicamente a lo que conviene a su orden lógico y predecible. El deseo por ir al encuentro de la ciudad antigua, por recuperarla del “muladar en el que han tirado lo hermoso” (Garro, 2009: 203), corresponde al deseo de Clara por retornar al mundo fidedigno, por descender de la dimensión superflua al centro de lo vital. Desde la perspectiva de la materialidad, el balcón, ante el vacío del escenario, es un refugio, pero desde la visión del espíritu, es un obstáculo que retiene a la conciencia en una realidad distante de su devenir real, impidiéndole abismarse en la indeterminación que subyace en el origen del ímpetu vital:

El acto de incluir seres, objetos o figuras en el interior de una circunferencia tiene un doble sentido: desde dentro, implica una limitación y determinación; desde fuera, constituye la defensa de tales contenidos físicos o psíquicos, que de tal modo se protegen contra los *perils of the soul* que amenazan desde lo exterior, asimilado hasta cierto punto a caos; peligros, sobre todo, de ilimitación y disgregación (Cirlot, 1995: 131).

El balcón, vinculado a la dimensión exterior de lo real, se presenta, a semejanza del muro de *Los pilares de Doña Blanca*, como una barrera para conseguir la plenitud vital, en tanto “es la dificultad suma o la imposibilidad de un acceso, sea existencial, sea espiritual” (Cirlot, 1995: 98). Si bien, éste es un mirador que se sobrepone al paisaje inferior, presenta un panorama a corta distancia pues refiere al mundo de “los compases, las leyes y los hombres” (Garro, 2009: 199), desde el

que es improbable alcanzar la visión de lo viviente. La altitud no es una ventaja, más bien determina la poca profundidad con que Clara puede discernir lo esencial desde el mundo de la materia. Así como la torre, el balcón de Clara, suspendido sobre el escenario vacío, muestra que existe una aspiración a lo espiritual, sin embargo “en el simbolismo de la torre cabe hallar un ambigüedad. Su impulso ascensional iría acompañado de un ahondamiento; a mayor altura, más profundidad de cimientos” (Cirlot, 1995: 446). Es decir, que la conciencia de la protagonista se eleva sobre su pasado, la realidad latente descubierta en los recuerdos de la infancia, la juventud y la adultez que se representan en el escenario, pero cuanto más lo hace más se acerca al fin de su vida para conseguir, por fin, un futuro de eternidad. El final del relato muestra el instante de la revelación en el que el espíritu de Clara muestra

Una exaltación tranquila de todas sus facultades [...] que hace que vea con grandeza y que por débil que sea, realice poderosamente. Sobre todo ve de modo simple, y esta simplicidad, que sorprende tanto en sus palabras como en su conducta, la guía a través de complicaciones que parece no percibir siquiera. Una ciencia innata, o más bien una inocencia adquirida, le sugiere así de primera intención la gestión útil, el acto decisivo, la palabra sin replica” (Bergson, 1997: 132)

Dado que la búsqueda de Clara corresponde a una expresión de lo real trascendente y ésta “no puede ser dada mientras viva en la carne y el tiempo. Exige la extinción del sujeto mundano [...]” (Martín, 1999: 108), el suicidio se torna la única salida de la realidad acotada que contiene a la protagonista. Su determinación expresa que “Es esencial al razonamiento encerrarnos en el círculo de lo dado. Pero la acción rompe el círculo. [...] El razonamiento me sujetará siempre, en efecto, a tierra firme pero, si se acepta francamente el riesgo, la acción cortara quizá el nudo que ha enlazado el razonamiento y que él no desatará” (Bergson, 1963: 666):

CLARA DE 50 AÑOS: [...] Es cierto que ya he huido de todo. Ya sólo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, translúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles. Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma para alcanzarla. Eso debería haber hecho desde que supe que existía. Me hubiera evitado tantas lágrimas.

Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria. *Se lanza por su balcón* (Garro, 2009: 208).

Puesto que Nínive corresponde al espacio utópico en el que es posible el encuentro con lo viviente, el acto de lanzarse por el balcón corresponde a “El paso de lo profano a lo sagrado; del espacio profano exterior al espacio sagrado interior; la entrada en un nuevo mundo” (Revilla, 1995: 181).<sup>82</sup> La habitación en la ciudad, cuyo atributo es su constitución plateada que corresponde al metal que es “el estado virginal de la prima materia” (Cooper, 2007: 148), reitera que al devenir ilimitado lo precede una necesaria transformación del ser, una purificación de los afectos. Aunque, al final de sus días, Clara considera haber fracasado en su búsqueda por el “mundo maravilloso”, cada huida constituyó el camino que, finalmente, la restituye, desde la orilla del “mundo de los hombres” al acontecer prodigioso de lo vital, en el que “los árboles se han cubierto de naranjas redondas y doradas y en cada una de ellas hay una Clara viviendo por fin en su ciudad” (Garro, 2009: 203). El oro simboliza “todo lo superior, la glorificación o ‘cuarto estado’, después del negro (culpa o penitencia), blanco (perdón o inocencia), rojo (sublimación, pasión)” (Cirlot, 1995:344). Asociadas al oro, las columnas también expresan que el recorrido supone un trascendimiento a través de la luz, porque “la palabra latina *aurum* (oro) es igual a la hebrea *aôr* (luz) (Cirlot, 1995: 344). El deceso final de la protagonista se comprende, entonces, como un viaje en el que “La orilla de partida es el mundo sujeto al cambio, es decir, el ámbito de la existencia manifestada (considerada en particular en su estado humano y corporal, ya que de éste debemos partir actualmente), y la ‘otra orilla’ [...] el

---

<sup>82</sup> En la relación entre escena real y ficticia, entre espacio representante y representado, “Atendiendo a la localización del mundo ficticio, se pueden contraponer el ‘exotismo’ o distancia respecto al ámbito real (digamos geográfico-cultural) de la representación o la lectura, en diferentes grados, y la ‘familiaridad’ o identificación, en mayor o menor medida, entre el espacio de la ficción y el de su comunicación. En el aspecto temático, es decir, atendiendo a la naturaleza misma del espacio de la ficción, cabe considerar la utopía o distancia infinita, análoga a la ucronía temporal, frente a los distintos grados de “determinación” en la localización geográfica del universo representado” (García, 2001: 144). El plano de la conciencia subjetiva en cualquiera de sus manifestaciones, por ser una realidad incognoscible, que no se realiza en ningún lugar tangible, se sitúa en el grado mayor de indeterminación de acuerdo al aspecto temático de la distancia, aunque el espacio dramático que lo significa posea una representación apegada a lo real, incluso, en el grado máximo de ilusionismo. La contradicción resulta, precisamente, de la identificación del espacio ficticio con un acontecer que no ocurriría en la realidad convencional.

estado del ser definitivamente liberado de la muerte” (Guénon, 2009: 257). La protagonista abandona la seguridad del mundo acotado o circular para aventurarse en el espacio insondable de “un mar peligroso y oscuro” (Garro, 2009: 200). El “más allá” de los límites definidos por las columnas de Hércules que el discurso sitúa en el Mar de los Sargazos, porque entrar en la “boca” del mar es el paso necesario para habitar “el lugar de manifestación del ser” (Guénon, 2009: 178):

CLARITA: ¿Quiénes son los Sargazos?

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

CLARITA: ¡Profesor García! Yo quiero navegar en ese mar. Iré en un barco con una sirena que cante. ¡Buuuu! ¡Buuuu! (Garro, 2009: 200).

A lo largo del desarrollo de la fábula, Clara manifiesta su deseo por una vida más plena, al cual asocia con su intención de navegar por el mundo extenso, porque sabe que “Debajo de estos cristales bien cortados y de esta congelación superficial, hay una continuidad de fluencia que no es comparable a nada que yo haya visto fluir” (Bergson, 1960: 13). La configuración del espacio aludido por la niña remite al desarrollo incesante del flujo de vida que, tan pronto, se desembara de su expresión definida en la materia se absorbe en la indefinición del centro primordial, el cual posee los atributos del océano: “caos; lo informe; [...] movimiento incesante; fuente de la vida que contiene todas las potencialidades” (Cooper, 2007: 132). Su anhelo por “correr como los ríos” corresponde a su intención de cruzar los límites impuestos por el mundo natural, la realidad pragmática que ha desplazado o suplantado con su circularidad aparente al mundo real: “La vida es maravillosa, pero no supimos andarla. Nos quedamos quietos como los lagos, pudriéndonos en nuestras propias aguas” (Garro, 2009: 207). Dado que es imposible asistir “al sentimiento original que yo tengo de la fluencia de mí mismo” (Bergson, 1960: 15), desde el encierro del “círculo maldito” (Garro, 2009: 199), el reencuentro con la habitación divina de Nínive compromete a Clara a cruzar “el río de la muerte”. Cuando Clara salta al vacío desde el balcón, entra en Nínive; no muere, navega en el seno de lo Absoluto.

La disposición vertical del espacio del balcón, en el que éste ocupa el lugar superior, lo vincula con el simbolismo arquitectónico del eje axial, largo o tendido, que es la vía que recorre lo manifestado hacia su disolución en lo Absoluto: “las aguas que ‘fluyen hacia arriba’ expresión del retorno hacia la fuente celeste, representada entonces no precisamente por el acto de remontar la corriente, sino por una inversión del sentido de esa corriente” (Guénon, 2009: 256). La inversión supone que la caída desde el balcón, la muerte al mundo natural, corresponde a la elevación espiritual de la protagonista, en la que es tragada por las fauces del Océano superior. El espacio escénico, extendido y vacío, se constituye en “la noción de no-ser” (Revilla, 1995: 413), es decir, en la promesa de la disolución en el flujo de vida que es el “retorno a los orígenes” (Cooper, 2007: 155). Simbolizado por el río anhelado por Clara desde niña: “constituye el retorno al estado paradisíaco prístino o para encontrar la iluminación” (Cooper, 2007: 155). De acuerdo a la noción espiritualista de la intuición como vía de conocimiento trascendente, la inversión de la luz interior por la oscuridad del pensamiento superfluo se expresa aquí como la paradoja por la cual Clara, al morir, se niega al dolor del mundo material, pero recobra, mediante el paso por la penumbra de su conciencia, la experiencia de su ser en coincidencia con el principio de vida: “Lo absoluto que [...] es perfecto porque es perfectamente lo que es” (Bergson, 1960: 11). Clara y Nínive son una sola, pues lo perfecto radica en el ser dentro de la ciudad de plata. El viaje de la periferia al centro deposita a Clara en la “gota de agua perfecta, translúcida” (Garro, 2009: 208) que es, como la “perla de la perfección”, la esencia espiritual del universo y también la iluminación” (Cooper, 2007: 141). La ciudad es “blanca y picuda” (Garro, 2009: 202) porque su visión es la del triángulo cuyo vértice descansa en el centro de lo vital. Remite al camino de la realización de lo perfecto, entendido como totalidad. Ésta se cumple en la integración de “las apariencias relativas de la manifestación” en la “realidad absoluta” (Guénon, 1995: 168). “Sus escalinatas llegan al cielo” porque su blancura la asocia al séptimo rayo que reúne en sí todos los colores y que conduce “a los mundo suprasolares (considerados como el dominio de la ‘inmortalidad’) [y que] corresponde[n] propiamente al centro” (Guénon, 2009: 202).

El camino “tendido” expresa, pues, la voluntad de Clara por viajar a través de “el polo positivo y el negativo que juntos dan el rayo” (Garro, 2009: 204): “para quien ha retornado al centro de su propio ser, ese ‘séptimo rayo’ coincide necesariamente con el eje del mundo” (Guénon, 1995: 203). Si el deseo de recuperar el centro anima la muerte natural de Clara, la llegada a la ciudad divina de Nínive corresponde a su tercer y definitivo nacimiento, en tanto la trayectoria del rayo como eje del mundo “dichoso” concluye en el no-ser: “ese paso ‘allende el sol’ (que es la ‘última muerte’ y el paso a la ‘inmortalidad verdadera’) no es posible sino en el orden puramente espiritual” (Guénon, 1995: 203).

El final del relato escénico coincide con la liberación de la protagonista de la periferia circular, pero, dado que el mundo que se le revela no puede ser designado por la simbolización conceptual, éste sólo puede ser enunciado como un espacio ausente. Aunque la ciudad antigua es aludida a lo largo de todo el relato la escenificación nunca la muestra, demostrando no sólo la inefabilidad de la esencia creadora, sino que su experiencia implica la disolución definitiva en el seno de la vitalidad, es decir, la oclusión del mundo de lo manifestado.

## **II.2. *Un hogar sólido*: la salida del orden terrenal**

De manera semejante a *La señora en su balcón*, en *Un hogar sólido*, los personajes dan cuenta de la coexistencia de dos formas de lo real. Mediante la configuración del plano inmortal como espacio ficticio, el discurso plantea que a diferencia de lo que se piensa, morir no es ausencia de vida, es, más bien un modo distinto de realización de lo vital. El discurso propone que el contexto de la tumba es una realidad superior a la vida terrena, pues acepta que el impulso vital primigenio nunca se agota aunque su realización específica, a lo largo de su desarrollo, se manifieste en multitud de direcciones divergentes.<sup>83</sup> Para enunciar el

---

<sup>83</sup> En el planteamiento de la evolución creadora de Henri Bergson existen dos naturalezas de vida principales: la vegetal y la animal. La primera se caracteriza por el letargo y la inmovilidad; la segunda, orientada hacia la acción y el movimiento, posee a su vez dos vías divergentes de realización: el instinto y la inteligencia. Reino vegetal y reino animal corresponden a formas de evolución que debían responder a ciertas necesidades causadas por “la resistencia que la vida

carácter relativo que define a la expresión superflua de lo real, en tanto es la expresión viviente más alejada del principio vital, la existencia terrena se expresa como un espacio latente. De este modo, en la representación escénica, el sentido fehaciente de lo vivo se invierte confiriendo al espacio al que comúnmente se le asigna la realización de lo vital un valor subjetivo, mientras que el espacio habitualmente incognoscible adquiere una enunciación objetiva. A semejanza de *La señora en su balcón*, la identificación del espectador con el relato escénico se consigue al situar el desarrollo de la fábula desde la perspectiva interna correspondiente al plano subjetivo de la realidad interior, esta vez asociada a la muerte. El escenario, como soporte del acontecimiento teatral, patentiza lo que es normalmente invisible mediante un espacio único que se mantiene sin cambios de emplazamiento durante todo el desarrollo del argumento:

*Interior de un cuarto pequeño, con los muros y el techo de piedra. No hay ventanas ni puertas. A la izquierda, empotradas en el muro, y también de piedra, unas literas. [...] La escena está muy oscura (Garro, 2009: 21).*

Sin embargo, la tumba, el espacio patente, refiere de manera continua al emplazamiento contiguo del cementerio, el espacio latente, puesto que es sobre la base de la contradicción entre la experiencia vital de ambos que se fundamenta el discurso de una vida espiritual mucho más rica y plena que la vida material. El orden terrenal no es visible para el espectador, pero la constante referencia a los sucesos que ahí ocurren permite definir su modo de existencia como prolongación de los límites de la tumba representada fehacientemente. A través de las estrategias de telescopía y telefonía, la enunciación dramática hace subjetivo el plano mortal; el espacio invisible que corresponde a la existencia natural se sitúa en la máxima distancia representativa, pues es tan sólo accesible por los indicios con que lo significan las estrategias de representación verbal, lumínica y sonora.<sup>84</sup>

---

experimenta de parte de la materia” (Bergson, 2007: 113-114). De entre ellas, la forma más lograda ha sido la humana, pero no la definitiva porque la tendencia creadora siempre en expansión se resuelve en formas indistintas que buscan su trascendencia.

<sup>84</sup> El espacio aludido puede ser representado mediante diferentes estrategias que ocupen signos sonoros, corporales y verbales. Estos últimos comprenden tanto la significación verbal explícita mediante la descripción del mismo como formas indirectas o implícitas entre las que se

Al principio, el diálogo de los personajes da existencia únicamente verbal a un plano espacial que se encuentra fuera de la habitación de piedra: “VOZ DE DOÑA GERTRUDIS: ¡Clemente, Clemente! ¡Oigo pasos!” (Garro, 2009: 21). Más tarde los recursos sonoros delimitan su ubicación geográfica en relación al recinto de la muerte: “*Arriba se oye un golpe, Gertrudis se interrumpe*” (Garro, 2009: 23). Finalmente, las estrategias de la luminotecnia y los signos corporales confirman al público los indicios dados en los diálogos y acontecimientos anteriores sobre la verdadera identidad tanto del espacio patente como del latente:

*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. Los trajes lujosos de todos están polvorientos y los rostros pálidos.*

[...]

*Arriba, por el trozo de bóveda abierta al cielo, se ven los pies de una mujer suspendidos en un círculo de luz* (Garro, 2009: 25).

Desde la visión de los muertos: el “más allá” corresponde ahora a la vida natural o terrenal, mientras que el valor de la vida actual, vivenciada en lo inmediato, se le confiere al plano inmortal en el sepulcro. Los acontecimientos que ahí ocurren muestran que Lidia accede a la realización fidedigna de la “vida viviente”, dejando a un lado la experiencia relativa de lo vital dada por la límites de la materia. Los atributos de realidad fehaciente de la dimensión inmortal se verifican, precisamente, a través de la enunciación que corresponde a la máxima ilusión de realidad de la representación icónica del espacio significado. El ilusionismo con que se plasma la cripta, contrasta con el espacio aludido del orden terrenal que, habitualmente, es el plano visible en el que el pensamiento hace asequible la existencia. La escena concentra una serie de elementos —muros, techos, literas de piedra, sin puertas ni ventanas— que permiten la identificación entre el espacio ficticio y su conformación en el ámbito de lo real. No obstante, el modo en el que se comportan los difuntos y las relaciones que establecen con la vida ponderan al espacio como utópico, puesto que tales acontecimientos contradicen la idea convencional de la muerte. En el inicio de la representación la ausencia visual de los personajes impide concebir los acontecimientos como la expresión del plano

---

cuenta “la utilización dramática de artilugios de telescopía y telefonía, de visión y audición a distancia” (García, 2001: 141).

inmortal. Al retardar la exposición explícita del sepulcro la única certeza que provee el desarrollo de la fábula es la de ser testigos de la vida cotidiana de un núcleo familiar:

MAMÁ JESUITA: [...] ¡Catita tiene razón! Los pasos vienen hacia acá (*se coloca una mano detrás de una oreja, en actitud de escuchar*), se han detenido los primeros... a no ser que a los Ramírez les haya sucedido una desgracia... ¡esta vecindad ya nos ha hecho llevar muchos chascos! (Garro, 2009: 22).

La ambigüedad del espacio utópico está dada por la primera identificación de los acontecimientos de la ficción con el transcurso de la vida natural que, inmediatamente, se invalida al revelar el aspecto de una familia en la que “*Los trajes lujosos de todos están polvorientos y los rostros pálidos*” (Garro: 2009: 25) y en la que no coincide la disparidad cronológica de las edades con el rol que cada uno poseería en una típica constelación familiar. La traslación del sentido de lo viviente a lo inerte muestra a los difuntos en acciones que, normalmente, realizarían en el plano de vida terreno, pero configurados con otras que sólo les permitiría el despojamiento de la determinación material; los personajes reaccionan de manera ordinaria, pero con la singularidad de que lo hacen con respecto a acontecimientos habituales que sólo cabrían en una existencia sobrenatural. La contradicción, producto del encuentro entre dos realidades que se fundamentan en principios de ejecución distintos, produce un efecto de extrañeza y comicidad:

CLEMENTE (*Interrumpiendo*): ¡Por piedad, ahora no encuentro mi fémur!

MAMÁ JESUITA: ¡Qué falta de consideración! ¡Interrumpir a una señora! *Catita, mientras tanto, ha estado ayudando a Jesusita a arreglarse la cofia.*

VICENTE: Yo vi a Catita jugar con él a la trompeta.

GERTRUDIS: Tía Catita, ¿dónde olvido usted el fémur de Clemente?

CATITA: ¡Jesusita, Jesusita! ¡Me quieren quitar mi corneta!

MAMÁ JESUITA: ¡Gertrudis, deja en paz a esta niña! Y en cuanto a ti, te diré: no es tan malo que mi niña enfermara, como la maña que le quedara...

GERTRUDIS: ¡Pero mamá, no seas injusta! ¡Es el fémur de Clemente!

CATITA: ¡Fea! ¡Mala! ¡Te pego! ¡No es su fémur, es mi cornetita de azúcar!

CLEMENTE (A Gertrudis): ¿No se la habrá comido? Tu tía es insoportable.

GERTRUDIS: No lo sé, Clemente. A mí me perdió mi clavícula rota. Le gustaban mucho los caminitos de cal dejados por la cicatriz. ¡Y era mi hueso favorito! (Garro, 2009: 23)

De este modo, *Un hogar sólido* muestra que la apertura de la cripta acompaña al develamiento de “otra” existencia en estado latente, pero de manera contraria a lo habitual, expresa que dicha latencia es únicamente la realización del impulso de vida que atañe a su manifestación natural en la que “la inteligencia se ha separado de una realidad más amplia” (Bergson, 1963: 666). Al invertir la enunciación del mundo subjetivo por el espacio objetivo, la escenificación acepta, de acuerdo al espiritualismo, que el valor absoluto que comúnmente se le asigna a la vida natural como dimensión de lo realmente viviente es una impostura. Lo concreto o sólido de la vida evidente es falaz porque implica un conocimiento superfluo de lo vital, ya que “En lugar de ligarnos al devenir interior de las cosas, nos colocamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente” (Bergson 1963: 771). Cuando los personajes declaran que en la vida terrena “apenas si aprende uno a ser hombre” (Garro, 2009: 30) remiten a la consideración espiritualista que identifica al mundo exterior con una verdad simbólica, una existencia inerte, en tanto las construcciones ideológicas que deberían ser tan sólo el asidero funcional de la inteligencia hacia la superación de las determinaciones de la materia, se vuelven la prisión del espíritu cuando se dirigen “hacia el sonambulismo del instinto, en lugar de erguirse e intensificarse en el pensamiento reflexivo” (Bergson, 1997: 119). La ruptura del “hilo invisible” que Lidia experimenta en su vida natural remite al modo de experiencia simbólica de lo real, entendida como la dimensión dual, porque el vínculo entre los niveles superior e inferior de la manifestación vital se considera “una línea imaginaria” (Blavatsky, 2010: 823). Éste es un puente de comunicación que si se rompe condena a una existencia “separada del Ego y condenada a sobrevivir como entidad aislada [...], ‘cascarón vacío’ o criatura ‘sin alma” (Blavatsky, 2010: 823). Con relación al centro que constituye la cripta, el espacio latente del cementerio se convierte en una dimensión exterior, caracterizada como un estado de mortandad del espíritu, a causa de su separación con el principio superior del ímpetu creador:

LIDIA: ¡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. Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno... (Garro, 2009: 28-29)

La distinción de lo sólido que la protagonista realiza reiteradamente a través del desarrollo de la fábula expresa la divergencia entre la expresión evidente, pero limitada de la vida natural, y la experiencia efectiva de lo vital manifestada en su desarrollo esencial. Mientras en la significación del orden terrenal, la palabra remite a la estabilidad y rigidez de la materia; en la vida inmortal su sentido compromete la firmeza que identifica al impulso de vida en tanto los vínculos entre una y otra manifestación de sí nunca terminan por fracturarse. El espíritu solidificado deriva en la vida inerte, pero el espíritu viviente sólo puede darse en lo solidario, cuyos atributos comprenden el dinamismo y la fluidez de un principio vital imperecedero. Si la creación es un continuo que no termina nunca, ya que está signada por la factibilidad de la transformación dada por el hecho de que “el ser viviente es sobre todo un lugar de paso, y que lo esencial de la vida consiste en el movimiento que la transmite” (Bergson, 2007:141), se comprende que, en *Un hogar sólido*, los personajes no encuentren en la muerte el final de su tránsito vital, sino el punto medio de un recorrido que tiene por cometido su disolución definitiva con el todo primigenio. De ahí que el desarrollo del flujo de vida, su engendramiento en lo viviente y su retorno a sí mismo, compromete, en *Un hogar sólido*, la actuación del espíritu en tres dimensiones de lo real: el orden terrenal, el orden solar y el orden celestial. Según las declaraciones de los difuntos, la vida se realiza en múltiples planos que responden a una escala de gradaciones infinitas a través de las cuales viaja el espíritu hasta encontrarse de nueva cuenta con el fundamento creador que lo ha engendrado. A través de la marcha por las dos primeras instancias u órdenes de existencia, el espíritu está llamado a una vía de perfeccionamiento, pues en cada una de estas etapas realiza un proceso de aprendizaje específico: en la tierra se aprende a ser hombre; en el sepulcro se

instruye a ser todas las cosas. Ambos procesos constituyen el sendero que ha de desembocar en la “reconciliación con la totalidad de lo real” (Martín, 1999: 103), la cual se obtiene, según Bergson, mediante el triunfo definitivo del espíritu sobre la materia en el seno de un orden supraintelectual:

La inteligencia revivirá al revés su propia génesis al reabsorberse en su principio. Pero la empresa no podrá cumplirse de una vez; será necesariamente colectiva y progresiva. Consistirá en un cambio de impresiones que, corrigiéndose entre sí y superponiéndose también unas a otras, terminarán por dilatar en nosotros la humanidad y por obtener que se trascienda a sí misma (Bergson, 1963: 665).

A la tumba se le confiere, entonces, un simbolismo axial o de tránsito que asociado al advenimiento de una nueva manifestación vital, denominada orden solar, expresa que el espíritu de Lidia está sujeto a un proceso inverso al de su nacimiento a la dimensión evidente, la vida natural, dominada por la percepción dualista o fragmentaria de la conciencia racional. La fábula relata la resurrección espiritual como un renacimiento de la conciencia a la realización fidedigna de lo vital, si se considera que la entrada de Lidia a la tumba corresponde al “segundo nacimiento” que consiste en la regeneración psíquica” que “tiene lugar en el ámbito de las posibilidades sutiles de la individualidad humana” (Guénon, 1995: 172). La indicación que sugiere que el movimiento escénico se ha de realizar de manera descendente, aunada al carácter subterráneo de la tumba, muestra que la protagonista se traslada de la superficie de la vida relativa a la profundidad vital que la sustenta, de la realidad determinada a la dimensión de lo impredecible, del orden lógico de la realidad física al orden incesantemente renovado de la realidad creadora, de lo evidente a lo vedado a la percepción superflua de la vida. La caracterización escenográfica del sepulcro remite al concepto de cripta y, con ello, al origen etimológico de la palabra que refiere a lo oculto u escondido; lo que la escena devela en este lugar subterráneo y oscuro es un mundo que transcurre en el secreto, es decir, que la representación teatral hace visible lo que de suyo es invisible: “La palabra *guhâ* deriva de la raíz *guh*, cuyo sentido es «cubrir» o «esconder», el mismo que el de otra raíz similar *gup*, de donde *gupta*, que se aplica a todo lo que tiene un carácter secreto, a todo lo que no se manifiesta al

exterior. Es el equivalente del griego Kriptos, de donde la palabra «cripta», [es] sinónimo de cueva” (Guénon, 2009: 162):

*Arriba, por el trozo de bóveda abierta al cielo, se ven los pies de una mujer suspendidos en un círculo de luz.*

GERTRUDIS: ¡Clemente, Clemente! Son los pies de Lidia: ¡Qué gusto, hijita, qué gusto que hayas muerto tan pronto!

*Todos callan. Empieza el descenso de Lidia, suspendida con cuerdas... Viene tiesa, con un traje blanco, los brazos cruzados al pecho. Los dedos en cruz, y la cabeza inclinada. Los ojos cerrados.*

LIDIA: ¡Papá! (*Le abraza.*) ¡Mamá! ¡Muni! (*Les abraza.*)

GERTRUDIS: Te veo muy bien, hija (Garro, 2009: 25-26).

El espacio oculto, como imagen del mundo, descubre al espectador el camino a los dominios supraterrrestres en los que yace el misterio de lo efectivamente viviente. El sepulcro se comprende como una dimensión “iluminada interiormente, de modo que, muy al contrario, la oscuridad reina fuera de ella, pues el mundo profano se asimila naturalmente a las ‘tinieblas exteriores’ y el ‘segundo nacimiento’ es a la vez una iluminación” (Guénon, 2009: 157). Esta noción define su configuración patente, trasladando el significado de lo luminoso –y con ello el valor de lo verdadero– a la dimensión oscura del sepulcro puesto que la figura de la cripta o caverna entraña “«una inversión» por la cual [...] el «mundo celeste» (al cual se refiere la elevación de la montaña sobre la superficie terrestre) pasó a ser en cierto sentido el «mundo subterráneo»” (Guénon, 2009: 166). De ahí que en la aparente oscuridad de la dimensión incognoscible de la inmortalidad, Lidia acceda a la posesión del “hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre” (Garro, 2009:29), pues “El cordel como ‘cadena de unión’, pasa a ser entonces símbolo del ‘marco’ del cosmos” (Cirlot, 2009: 291), en el que la totalidad se revela como el atributo primordial de una dimensión trascendente sólo asequible para la conciencia iluminada o en “simpatía” con el impulso creador. El argumento manifiesta la relación entre el simbolismo de la cueva y el sepulcro como la representación de la conciencia que accede a la visión de la solidaridad del principio vital, porque los atributos del espacio, dispuesto de manera icónica, al establecer correspondencia con la figura de la caverna presentan al espacio patente “como abismo interior de la montaña, [...] el lugar en que lo numinoso se produce o puede recibir acogida” (Cirlot, 1995: 161).

El espacio dramático corresponde, entonces, al lugar en que se lleva a cabo el proceso de la separación del cuerpo y el alma; en el que mientras el cuerpo cae en corrupción, el alma purga su impureza para obtener la dicha de la vida omnipresente en el seno de Dios.

La referencia que los personajes hacen de su espera al Juicio Final implica que la vida oculta en la cripta corresponde al ámbito en el que la purificación conlleva al verdadero conocimiento de lo divino. Según el Catecismo católico, “el cielo”, la resurrección a la vida “incorruptible”, es la recompensa de los que, perfectamente purificados, ven “la divina esencia con una visión intuitiva y cara a cara sin mediación de ninguna criatura” (Catecismo, 2010: 288). Como lo muestra Catita, los personajes, dentro del sepulcro, obtienen la visión de lo espiritual que precede a su disolución definitiva en el Absoluto: ¡Tontita!, ¿qué no sabías que ibas a venir a jugar aquí conmigo? Ese día San Miguel se sentó junto a mí y con su lanza de fuego lo escribió en el cielo de mi casa. Yo no sabía leer...y lo leí” (Garro, 2009: 25). Según lo dicho por los personajes, ellos son “los que durmieron en Cristo” (1ª de Corintios 15: 18) y que resucitarán para ser uno con el principio de vida: “cuando esto corruptible se haya vestido de incorrupción, y esto mortal se haya vestido de inmortalidad, entonces se cumplirá la palabra que está escrita: “sorbida es la muerte en la victoria” (1ª de Corintios 15:55). A través del temor y el asombro que muestran los personajes, la escenificación relata la etapa de purificación en la que el alma iluminada, “Siendo sus piezas sometidas [...] a las más duras pruebas, y algunas rechazadas y sustituidas por otras, tendría el sentimiento de que acá o allá le faltaba algo, y sentiría dolor en todas sus partes” (Bergson, 1997: 132):

MUNI: No te aflijas cuando tus ojos empiecen a desaparecer, porque entonces serás todos los ojos de los perros mirando pies absurdos.

MAMÁ JESUSITA: ¡Ay, hijita! ¡Ojalá y nunca te toque ser ojos de ciegos de pez ciego en lo más profundo de los mares! No sabes la impresión terrible que tuve, era como ver y no ver cosas jamás pensadas.

CATITA (*Riéndose y palmoteando*): También te asustaste mucho cuando eras el gusano que te entraba y salía por la boca.

VICENTE: ¡Pues para mí lo peor ha sido ser el puñal del asesino!

MAMÁ JESUSITA: Ahora volverán las tuzas. No grites cuando tú misma corras por tu cara.

CLEMENTE: No le cuenten eso, la van a asustar. Da miedo aprender a ser todas las cosas (Garro, 2009: 29-30).

El discurso equipara la santidad, entendida como la pureza, a la recuperación de la potencia creadora del espíritu que, durante la vida natural, se encuentra constreñida por la urgencia de la materia; para obtener la existencia incorruptible es necesario que los personajes aprendan a ser todas las cosas, pues la vida eterna consiste en que “Dios será ‘todo en todos’, es decir, la “participación en la esencia divina” (Bergson, 1997: 151). Cuando Lidia entra a la tumba se somete al ejercicio de lo vital cuya esencia profusa e indeterminada implica que pierda paulatinamente sus atributos individuales para continuar el camino hacia la recuperación de lo Absoluto, es decir, para desaparecer definitivamente en el aliento inefable de la creación. Por eso, los personajes se transfiguran, incluso, en lo que en la vida nunca experimentaron: “Soy el viento que abre todas las puertas que no abrí, que sube en remolino las escaleras que nunca subí [...]” (Garro, 2009: 30). Sin embargo, según lo expresan los propios personajes la cripta es la habitación previa a la residencia definitiva en la “Jerusalén Celestial”. El “hogar sólido” como emplazamiento donde ocurre la iluminación corresponde a su denominación de orden solar, el cual reitera no sólo su significación de centro espiritual, sino de “perenne manantial de vida, que, como la luz, emana de él sin cesar” (Blavatsky, 2010: 853). Este atributo de movilidad incesante, que corresponde también a la caracterización del impulso vital bergsoniano y su evolución creadora, implica que la estancia de Lidia en él no es un estado de detención definitivo; implica, además de la entrada del espíritu de la difunta, su salida:

“la cueva vuelve a ser un ‘sepulcro’, no a causa de su situación ‘subterránea’, sino porque el ‘cosmos’ íntegro es en cierto modo el ‘sepulcro’ del cual debe salir ahora. El ‘tercer nacimiento’ va obligatoriamente precedido de la ‘segunda muerte’. No es una muerte al mundo profano, sino la ‘muerte al cosmos’ (y también ‘en el cosmos’). De ahí que el nacimiento ‘extracósmico’ se asemeje siempre a una resurrección” (Guénon, 1995: 173).

La conclusión del relato escénico consiste en un final abierto, el cual reitera que el orden solar tampoco es, como lo fue la vida natural, un final o el límite del desarrollo vital, sino el paso necesario de la iluminación que precede a la liberación absoluta del espíritu en el origen primordial, si se considera que la luz solar es “la manifestación sensible de la Divinidad” (Blavatsky, 2010: 854). El texto dramático expresa que es posible el encuentro con el poder creador, pero que éste es solo asequible en el ámbito de lo absoluto, por lo que, a diferencia del orden solar, el orden celestial ocupa un modo de enunciación ausente. La escenificación da cuenta de la imposibilidad de mostrar la dimensión de lo absoluto a través de su alusión únicamente verbal; el “tercer nacimiento” sólo se expresa por el diálogo de los personajes:

CLEMENTE: Después de haber aprendido a ser todas las cosas [...] entraremos en el orden celestial.

MUNI: Yo quiero ser el pliegue de la túnica de un ángel.

MAMÁ JESUSITA: Tu color irá muy bien, dará hermosos reflejos. ¿Y yo qué haré enfundada en este camión?

CATITA: ¡Yo quiero ser el dedo índice de Dios padre!

TODOS A CORO: ¡Niña!

EVA: ¡Y yo una ola salpicada de sal, convertida en nube!

LIDIA: Y yo los dedos costureros de la Virgen bordando...bordando...

GERTRUDIS: Y yo la música del arpa de Santa Cecilia.

VICENTE: ¡Y yo el furor de la espada de San Gabriel!

CLEMENTE: Y yo una partícula de la piedra de San Pedro.

CATITA: ¡Y yo la ventana que mire al mundo!

MAMÁ JESUSITA: Ya no habrá mundo, Catita, porque todo eso lo seremos después del Juicio Final.

CATITA (*Llora*): ¿Ya no habrá mundo? ¿Y cuándo lo voy a ver? Yo no vi nada, ni siquiera aprendí el silabario. Yo quiero que haya mundo.

VICENTE: ¡Velo ahora, Catita! (Garro, 2009: 30).

La configuración del espacio escénico encubre la realidad evidente a la razón, porque traslada la perspectiva de la periferia al centro de lo vital, pero no puede dar cuenta de la vida incorruptible porque ésta se realiza en “una renovación misteriosa que transformará la humanidad y el mundo” (Catecismo, 2010: 293). Para vivir en lo absoluto no puede existir “lo humano”, es decir, debe derrocarse todo orden de expresión material porque “Símbolos y puntos de vista me colocan, pues, fuera de ella [la esencia de la realidad], de ella no me entregan sino lo que

tiene de común con otras y no le pertenece en propiedad” (Bergson, 1960:10). El discurso acepta que el “mundo” es una construcción simbólica y por tanto el “tercer nacimiento” se verifica cuando “el espíritu individual, libre por completo de todas las trabas de la materia, alcanza la Liberación y vuelve a su punto de origen, abismándose de nuevo en el seno del Espíritu universal, como gota de agua en el inmenso océano” (Blavastky, 2010: 745). El orden celestial, como lo refieren los personajes, ocurrirá cuando formen parte del todo de la divinidad, del sol que no pueden ya mirar, porque ellos mismos serán el sol. Por eso, Mamá Jesusita declara que cuando esto ocurra “Ya no habrá mundo [...] porque todo eso lo seremos después del Juicio Final” (Garro, 2009: 30). La salida de la cripta implica, pues, el momento de la consumación que Dios desea para la humanidad desde el principio de la creación; la glorificación supramaterial de Jesucristo resucitado en que el mundo y “los justos” serán “restaurado[s] a su primitivo estado” (Catecismo, 2010: 294). De este modo *Un hogar sólido*, expone que para encontrar lo fidedigno, es preciso tornar lo visible invisible, lo patente latente, lo objetivo subjetivo; es necesario cubrir el pequeño círculo luminoso que, desde la vida terrenal, nos revela lo ínfimo de la existencia, para forzar a la conciencia en una visión más profunda y más reveladora por cuanto, desde la oscuridad, puede iluminar la verdad en la que se expresa lo viviente.

### **II.3. *El Encanto, tendajón mixto: la salida del camino real***

A semejanza del texto anterior, en *El Encanto, tendajón mixto*, la representación de los espacios escénicos se realiza mediante una inversión de lo habitual: a la dimensión subjetiva del tendajón se le confiere el valor de lo fehaciente y lo vivo, mientras que a la realidad objetiva de lo convencional se le asocia el carácter de lo ilusorio o lo inerte. Si bien, objetivamente, Anselmo Duque es quien permanece cautivo de “El Encanto”, subjetivamente, son Ramiro y Juventino quienes se encuentran presos en la realidad exterior, la única dimensión existencial a la que se puede acceder por medio de la percepción superflua de la razón. El texto contempla la enunciación escénica de ésta condición a través del primer

emplazamiento de la leyenda de “El Encanto”. El texto dramático inicia con una acotación que enuncia el espacio de la ficción y el elemento actante que la ejecuta: “*Un camino real. Unas rocas. El Narrador, solo en medio de la escena*” (Garro, 2009: 63). En este contexto el diálogo entre los personajes da cuenta de una realidad mísera y de una subsistencia difícil para expresar el vínculo que establece el espiritualismo entre el acto perceptivo de la conciencia y la expresión de lo real. El día a día de los arrieros se caracteriza por la fatalidad, la soledad, la extenuación y la pobreza, porque el “mundo en que nuestros sentidos y nuestra conciencia nos introducen habitualmente no es más que la sombra de sí mismo, y es frío como la muerte” (Bergson, 1963: 1152):

JUVENTINO: Del hombre ni su sombra... llevamos dos días andados y parece que todos hubieran muerto...

RAMIRO: Así es. Solo, como Dios manda que sea un paraje solo. [...]

JUVENTINO: [...] si por nosotros fuera ahora mismo brotarían los ojos de agua, las fuentes, los árboles y los enjambres de pájaros que rodean a un pueblo.

ANSELMO: Ya sé que también ustedes andan con los pies gastados. Igual que yo, igual que los animales ahí echados, (*hace un ademán señalando el lugar en donde se supone que se encuentran las bestias*) porque ya no tienen fuerzas ni para levantar el rabo (Garro, 2009: 65-66).

Durante el desarrollo posterior de la fábula, el espectador descubre que su renuncia a existir en armonía con el acto sorprendente que supone el ímpetu creador implica la aceptación de su vida dura y fatigosa. Sustentado en los presupuestos espiritualistas, el discurso pondera, a través del simbolismo de la fuente, que contrasta con el de la sequedad en su acepción de “principio contrario a la vida orgánica” (Cirlot, 1995: 406), que la mala ventura no es cuestión de condición geográfica, sino de condición de espíritu. Lo que realmente los condena al paraje estéril de su calamitosa subsistencia cotidiana es su incapacidad para percibir la vida más allá de lo dado o de lo que sus creencias ponderan como irresoluble porque, según Bergson, lo vital es una “unidad fecunda, de una riqueza infinita, superior a lo que ninguna inteligencia podría soñar, ya que la inteligencia no es más que uno de sus aspectos o de sus productos” (Bergson, 1963: 582). Juventino y Ramiro son desdichados porque son incapaces de admitir el prodigio:

“Dime, mujer, si de veras eres mujer o sólo una aparición para mi vista” (Garro, 2009: 67). El texto identifica la pobreza del entendimiento con la manifestación evidente o superficial de lo real, proponiendo que los seres demasiado apegados al hábito de proceder por el raciocinio, exigen una configuración del mundo que precisa ser inmóvil, definida, estática y unívoca, aspectos que sólo pueden concretarse mediante la fragmentación dualista del mundo natural y sus leyes deterministas. Si los arrieros reducen a lo femenino a la simbolización que implica la voluntad de ordenar lo real “razonablemente”, se niegan a la posibilidad de participar de la fecundidad vital que habita en los dominios de la “mujer del agua” (Garro, 2009: 68). El vínculo con este elemento natural reitera la oposición de la sequía espiritual atribuida al desapego del principio vital propio de la realidad natural, pues remite al concepto de indisolubilidad y fertilidad del devenir creador, dado por su renovación constante e impredecible.<sup>85</sup>

El agua es un factor esencial del renacer y de la fertilidad, y el mar, vasta extensión de agua, evoca el dominio de la perfecta indistinción; así como la virtualidad y el devenir, con sus olas y sus ondulaciones que se reproducen sin cesar, y que se sabe que las mareas obedecen a las fases de la luna. Las relaciones del hombre y de la mujer parecen obedecer las mismas leyes de repetición, *semen virile*, líquido que se regenera sin cesar y sin esfuerzo, periodicidad de las menstruaciones femeninas concordando con la luna (Bergbeder, 1971:29).

---

<sup>85</sup> El carácter cíclico con que se reviste al relato, lo dota de una significación ritual que se funda en el simbolismo de la fertilidad. En muchos mitos de este tipo “La reversión del paso del sol en los solsticios, o el comienzo o cesación de las lluvias estacionales, es ayudado y conformado mediante la representación de actos imitativos en la época crucial del año” (Kirk, 1937: 300). El tres de mayo en el que sucede el acontecimiento ficticio refiere a la celebración de la Santa cruz dentro del Calendario Litúrgico. Sin embargo, como en muchas otras celebraciones religiosas, su origen remite a lo profano: “el mes de mayo, considerado desde siempre como el mes del esplendor de la vegetación y el mes amoroso por excelencia, ha sido desde tiempos remotos el escenario de un buen número de fiestas populares. Los orígenes de estas fiestas populares del mes de mayo son discutidos. Desde los autores renacentistas se pretende hacer derivar tales celebraciones de alguna festividad clásica grecolatina. Un escritor italiano del siglo XVI, Polydoro Virgilio, las relaciona con las fiestas romanas en honor de Flora, diosa que representa el eterno renacer de la vegetación en primavera (las Floralia, que duraban del 28 de abril al 3 de mayo), y con la procesión ateniense del Eiresioné en la época de la cosecha. Otros las vinculan con las fiestas romanas de Vulcano y de las divinidades Maia y Ops” (<http://www.webgranada.com/DiaDeLaCruz.asp>).

Cuando Juventino declara que es más “seguro un camino real que la vereda que ella [la mujer] puede ofrecer”, rechaza la realización de lo real como la tendencia sorprendente que constituye la noción espiritualista del flujo de vida. El “camino real” por el que transitan los arrieros adquiere, entonces, la connotación de una realidad ilusoria, en tanto lo evidente no es más que el esfuerzo de una mente razonable si se considera que “Nuestro espíritu, que busca puntos de apoyo sólidos, tiene como principal función, en el curso ordinario de la vida, representarse estados y cosas” (Bergson, 1986: 29). El camino constituido por “las piedras [que] son de verdad” (Garro, 2009: 69) mantiene relación con el sentido de “la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota” (Cirlot, 1995: 362). Aunque en apariencia viviente, la realidad cotidiana de los arrieros implica la habitación de “un hombre muerto” (Garro, 2009: 74); el espacio escénico que acoge la enunciación del camino pedregoso corresponde a la existencia finita y unívoca de la materia inerte, en la que sujeto y objeto de conocimiento se encuentran escindidos pues cuando la inteligencia:

[...] aborda el estudio de la vida, necesariamente trata lo viviente como lo inerte, aplicando a ese nuevo objeto las mismas formas, [...] los mismos hábitos que le han resultado tan bien en el antiguo. [...] la verdad en la que se desemboca de este modo deviene completamente relativa a nuestra facultad de actuar. No es más que una verdad simbólica” (Bergson, 2007: 206).

Sin embargo, como lo pondera el espiritualismo, el acaecimiento de lo sorprendente en medio del paraje desolado muestra al espectador que existe una expresión de lo real, situada más allá de lo que la percepción evidente puede hacer asequible. A través de la figura de la tendera, el texto descubre al espectador la latencia de un plano de realidad sobrenatural que expresa objetivamente el principio de vida. Del mismo modo que en *Un hogar sólido*, la enunciación escénica trastrueca lo objetivo en subjetivo al establecer el modo de representación de la realidad fehaciente con carácter metonímico, mientras que la realidad subjetiva, de la cual, ordinariamente, sólo se conocen indicios, ocupa una

estrategia representativa icónica. El escenario se transfigura en la dimensión de las “embriagadoras fuentes” (Garro, 2009: 67); es el mundo subjetivo de la conciencia “encantada” de Anselmo que se abre paso en medio de la desolación de la vida material cuando su deseo reclama la presencia de lo vital:

*(Se oscurece la escena. Luego la luz se transforma en luz de crepúsculo. Entran Juventino Juárez y Ramiro Rosas).*

JUVENTINO: Aquí fue, porque aquí se rindieron los animales y mis talones.

[...]

De allí parte esa vereda que empieza con "El Encanto, Tendajón Mixto".

*(Los dos miran hacia el lugar donde vieron la tienda.)*

RAMIRO: ¿Qué quisieras ver ahora?

JUVENTINO: Una laguna, ¿y tú?

RAMIRO: ¡Una amable compañía!

*(El telón se levanta y aparece otra vez "El Encanto", resplandeciente. Detrás del mostrador está sonriendo la Mujer del Hermoso Pelo Negro [...])*

(Garro, 2009: 72).

La aparición de la dimensión latente de la tienda sobre el plano de realidad de lo evidente expresa que la experiencia de la vida no es unívoca, “es más que la proyección necesariamente plana de una realidad que tiene relieve y profundidad” (Bergson, 1963: 531). Como en la escena anterior, correspondiente a la aparición prodigiosa, en esta la caracterización verbal del tendajón remite al elemento líquido que sacia la sed y a las ansias de los arrieros. La asociación de la tienda con la laguna remite a su carácter de emplazamiento axial que hace posible la “conexión de lo superficial con lo profundo” (Cirlot, 1995: 266). La oposición espiritualista entre la dimensión superflua de lo real y la expresión interior del devenir vital coinciden con la distinción de los espacios exterior e interior que sugiere el hablante dramático básico a través de la división transversal del escenario. Mediante el recurso del uso del telón, propone como lugar de la realidad evidente el plano más cercano al espectador y coloca al fondo, en el sitio más alejado, el emplazamiento destinado a la tienda, el ámbito de la realidad oculta a la razón. El estrecho proscenio se configura como el lugar del camino árido que recorren los arrieros. En cambio, la parte amplia y profunda del espacio se constituye como el tendajón de placeres. El hablante dramático básico realiza

una descripción de la tienda; aunque sucinta, contiene muchos más detalles que la acotación inicial sobre el “camino real”. Esta mayor atención a los detalles de la tienda revela cuál es el lugar central de la acción, dado por el discurso sobre la subordinación de la realidad material a un principio trascendente:

*En ese lugar el telón se abre y aparece una tiendita. Su rótulo dice: “El Encanto, tendajón mixto”. La tienda desparrama una luz dorada; sus costales son luminosos; el mostrador, resplandeciente; las filas de botellas lanzan rayos de oro. Acodada al mostrador, una hermosa mujer sonrío. Lleva un traje amarillo y el suntuoso pelo negro suelto hasta las rodillas. Cerca de ella, sobre el mostrador, hay cuatro copas, también relucientes, y una botella (Garro, 2009: 67).*

A semejanza de Lidia o Alazán, Anselmo recobra la visión de lo esencial una vez que se adentra en la profundidad de la tienda maravillosa. Esta vez, el “secreto iniciático” (Guénon, 2009: 162) del conocimiento de lo verdaderamente vital permanece oculto en el “Cerro de la Herradura, que tantas y tantas cosas ha visto, tan bien curvado, tan alto” (Garro, 2009: 65). Ahí, el protagonista descubre que lo que le presenta el raciocinio no es más que una manifestación residual e incompleta del devenir absoluto de lo vital. Anselmo, en la dimensión interior de lo real le declara a la mujer que él no la mira a través del engaño sino como ella es: “Yo te veo como eres: resplandeciente como el oro” (Garro, 2009:70). Como el hogar sólido o el interior del palacio, el tendajón es el corazón del mundo, el recinto donde yace replegado el principio mismo del ser, porque el oro acepta la significación de “fecundidad, poderío, abundancia, efusión de amor, luz, conocimiento (Revilla, 1995: 307). Identificada con la dimensión esencial o interior, la montaña se abre para develar una realidad que, aunque latente, es más fehaciente que la evidencia del camino real porque ella es germen de todo lo existente: “Todas las cosas están dentro del «huevo del mundo», pero en un estado de «repliegue» o de «envoltura», que precisamente se figura también [...] por la situación misma de la cueva, dado su lugar oculto y cerrado” (Guénon, 2009: 172).

La denominación de “mixto” con que se nombra al tendajón podría remitir, entonces, al simbolismo de la montaña asociado a “los dos aspectos rítmicos

esenciales de la creación manifestada (luz y tinieblas, vida y muerte, inmortalidad y mortalidad” (Cirlot, 1995: 308). El tendajón es un centro mágico en donde “muerte y nacimiento no son, en suma, sino las dos caras de un mismo cambio de estado, y [en] que el paso de un estado a otro se considera algo que ha de verificarse en la oscuridad” (Guénon, 2009: 156). La enunciación icónica de este espacio utópico procede con base en el contraste de luminiscencia y sombra, de brillo y opacidad que remiten a la caracterización de la realidad material como un lugar de tinieblas en contraposición con “la caverna iniciática [que] está iluminada interiormente, de modo que, muy al contrario, la oscuridad reina fuera de ella” (Guénon, 2009: 157). Mientras la dimensión patente, el espacio externo, aparece configurada como un camino largo y tortuoso donde los arrieros “ya anocheciendo” van “penando en despoblado” y “cubiertos de polvo, con los labios secos” (Garro, 2009: 65), en la tienda, aunque encerrada en el corazón oscuro de la montaña, todo es luz, bonanza y profusión, propiedades que también tiene el excelso pelo de la mujer y que es su característica primordial. La luminosidad con que es calificada la imagen interior, en contraposición a la luz crepuscular que envuelve el exterior del Cerro de la Herradura, reitera que “Es preciso sustituir la inteligencia propiamente dicha por la realidad más comprensiva, de la cual la inteligencia no es más que su reducción” (Bergson, 1963: 531). En el espacio exterior, la disminución de la luz, cuyo simbolismo acepta el significado de “fuerza creadora, energía cósmica” (Cirlot, 1995: 286), supone la fragmentación que existe entre la conciencia racional de los arrieros y el impulso de vida. Por el contrario, la conciencia de Anselmo, “simpatizando” con el principio creador obtiene una iluminación: adquiere “la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual” (Cirlot, 1995: 286). El protagonista puede salir del encierro conceptual y lógico para experimentar el mundo verdadero de la creación porque junto a la inteligencia “residen ciertas potencias complementarias del entendimiento, potencias de las que no tenemos más que un sentimiento confuso cuando permanecemos encerrados en nosotros, pero que se iluminarán y se distinguirán cuando ellas mismas pongan manos a la obra, por decirlo así, en la evolución de la naturaleza” (Bergson, 1963: 479):

MUJER: ¡Pasen! No se queden tan lejos. ¿Pues no traían tanta sed?... aquí hay de todo. A nadie le hace daño un trago. Y en estas soledades muchos estarían contentos de encontrarme.

JUVENTINO: ¡Hum! Tú ya encontraste a muchos. Es mejor que nos dejes ir.

RAMIRO: ¡Hombre, Juventino, un trago no le hace daño a nadie! ¡Y traíamos tanta sed!

ANSELMO: ¡Y andábamos tan solos, que hallarla a ella es hallar al mundo! (Garro, 2009: 70)

*El Encanto, tendajón mixto* propone la mínima distancia representativa para enunciar el espacio utópico de la tienda con el fin de revelar que lo visible no es más que la manifestación imperfecta de la vida. En esta ocasión, el atributo de laguna que la tienda posee revela la analogía entre el paso del arriero por el umbral de “El Encanto” con la inmersión de la conciencia en una realidad interior, puesto que “la superficie de sus aguas, tiene el significado de espejo, de imagen y autocontemplación, de conciencia y revelación” (Cirlot, 2009: 267). Éstas remiten a la caracterización espiritualista sobre la dimensión subjetiva de la conciencia, y su propiedad de realidad absoluta, dada por la coincidencia interior del yo por el yo. El protagonista así lo reconoce cuando ante la mujer declara que, en su hermosura, él se encuentra a sí mismo porque es “copa de vino buscada desde el primer día que fui Anselmo Duque” (Garro, 2009: 70). Tanto la disposición escénica del espacio patente y latente como su modo de enunciación escénica muestran que es necesario estar dispuesto a lo impredecible, a la maravilla o a la hermosura para encontrar el mundo real.

De manera semejante a *La señora en su balcón*, el protagonista relaciona la aparición del mundo hermoso con la visión no dual de su conciencia; el mundo prodigioso, el de la dicha, “está al alcance de los ojos, sólo que no lo sabemos mirar” (Garro, 2009: 66). En oposición a la conciencia creadora que desea aventurarse en la manifestación inesperada del ímpetu vital, la mente que procede “razonablemente” vive en un mundo desventurado y opresivo, aunque, paradójicamente, su visión “Ya no es la realidad misma [...], la que ella recompondrá, sino solamente una imitación de lo real, o mejor una imagen simbólica; la esencia de las cosas se nos escapa y se nos escapará siempre [...]” (Bergson, 1963: 477). De este modo, el discurso hace corresponder a la vida

natural o material con la dimensión exterior, mientras que el mundo interior corresponde a un devenir místico. El “encantamiento”, como toda experiencia mística, es un estado de beatitud que se opone a la desdicha de la vida mundana. El encuentro con el poblado promete a los arrieros el descanso y el gozo de los cuales se han privado a través de su paso por el camino real: “¡qué no daría por hallar algún cobijo! ¡Algún maíz para los animales, y para mí un buen trago de agua fresca!” (Garro, 2009: 66). El deseo de los arrieros se satisface cuando a mitad del camino desolado aparece el tendajón que “*desparrama una luz dorada; sus costales son luminosos; el mostrador, resplandeciente; las filas de botellas lanzan rayos de oro*” (Garro, 2009: 67). A través de sus cualidades extraordinarias, el espacio del tendajón se configura como el recinto de una experiencia portentosa e inefable, pues el color dorado es “emblema del sol y la divinidad” (Pérez- Rioja, 2008: 58). La segunda aparición de “El Encanto” muestra al arriero en la “iluminación” o el éxtasis de la contemplación que, según el espiritualismo, tiene por cometido “anunciar a todos que el mundo percibido por los ojos del cuerpo es, sin duda, real, pero que hay otra cosa, y que esto no es simplemente posible o probable, como lo sería la conclusión de un razonamiento, sino cierto como una experiencia: alguien ha visto, alguien ha tocado, alguien sabe” (Bergson, 1995: 133).

De este modo, la asociación con el astro divino confiere a la tienda el carácter transitorio de “puerta del sol”, pues es el lugar por el que Anselmo sufre su resurrección a lo vital a través del proceso en el que “la acción reducía el alma a sí misma” (Bergson, 2007: 132), pero en el que la unión con el impulso vital todavía no es definitiva. El “segundo nacimiento” del arriero implica su deceso o apartamiento total de la fatigosa vida natural, porque la tienda con sus atributos solares remiten al “ojo del mundo”, que se abre al cielo supremo o “extracósmico”, “por la cual el ser, saliendo del cosmos y estando por consiguiente definitivamente liberado de toda existencia manifestada, pasa verdaderamente de la muerte a la inmortalidad” (Guénon, 2009: 164):

*(Se oscurece la escena. Luego la luz se transforma en luz de crepúsculo. Entran Juventino Juárez y Ramiro Rosas).*

JUVENTINO: Aquí fue, porque aquí se rindieron los animales y mis talones.  
RAMIRO: Sí, aquí suspiramos por el placer... otra vez me vuelve el ansia...  
¡Ay! ¡Quién pudiera ver el agua! ¡Quién pudiera oír un pájaro! ¡Quién pudiera hallar un pueblo! ¡Quién pudiera saber que fue del placentero Anselmo Duque! [...] Se quitó de los caminos y sus piedras mirando... [...] Se quitó de los días de andar.  
JUVENTINO: ¿Qué andará mirando ahora?  
RAMIRO: Alguna vereda que no vemos se lo llevó.  
JUVENTINO: El hombre no se pierde así nomás. De allí parte esa vereda que empieza con "El Encanto, Tendajón Mixto".  
*(Los dos miran hacia el lugar donde vieron la tienda).*  
RAMIRO: ¿Qué quisieras ver ahora?  
JUVENTINO: Una laguna, ¿y tú?  
RAMIRO: ¡Una amable compañía!  
*El telón se levanta y aparece otra vez "El Encanto", resplandeciente. Detrás del mostrador está sonriendo la Mujer del Hermoso Pelo Negro. Anselmo Duque acaba de beber la copa [...] (Garro, 2009: 72).*

El paso de Anselmo por el tendajón supone su perfeccionamiento espiritual, pues al oro se le confiere un sentido de nobleza porque es un metal que implica la madurez: "la transmutación de los metales en oro está inscrita en su propio destino" (Pérez-Rioja, 2008: 347). En la tienda radica, pues, el secreto de la conversión en "metal perfecto" que consiste en la renuncia a toda luz aparente proveniente de lo profano. En presencia de lo femenino, la tierra yerma del inicio de la historia ha quedado lejos; ahora sólo existe el placer de la fecundidad de la vida del espíritu, en la que lo masculino torna a hacerse uno con su contrario en la dimensión de lo no manifiesto. Dado que la habitación del mundo real, compromete la disolución del mundo evidente, su enunciación dramática corresponde al espacio ausente. De este modo, el discurso expresa la inefabilidad de "El 'tercer nacimiento' [que] al efectuarse directamente en el orden espiritual, y no ya en el psíquico, es el acceso al ámbito de las posibilidades supraindividuales" (Guénon, 2009: 172). Cuando la dimensión del tendajón vuelve a su latencia, Anselmo muere a la vida cotidiana, pero renace a la expresión definitiva de lo espiritual:

*Anselmo se lleva la copa a los labios. Da el primer trago, y la tienda El Encanto, Anselmo y la mujer desaparecen. La escena vuelve a quedar con luz de crepúsculo, sin el resplandor de la tiendita.*

JUVENTINO: ¿Qué pasó, Ramiro Rosas? Se apagó su resplandor. Ya no veo nada.

RAMIRO: ¡Se lo tragó en pura luz!

JUVENTINO: ¿Qué razón daremos de él?

RAMIRO: Van a decir que lo matamos y la justicia se nos va a echar encima (Garro, 2009: 71).

El sincretismo con el vino pondera a lo femenino como medio de resurrección y de trascendencia espiritual; es un medio de conocimiento de la interioridad misma del sujeto, alianza de lo interno con lo externo; índice de la totalidad: “ciertos líquidos o ciertas plantas de las que se pueden sacar bebidas que provocan la embriaguez sagrada, abren el camino del conocimiento [...] un brebaje de origen divino que da la inmortalidad a aquel que lo bebe” (Bergbeder, 1970: 35). Al “beber” a la mujer, el hombre no sólo se aparta de la desgracia cotidiana mediante sus efectos embriagadores, sino que se traslada a una realidad que sólo puede ser evocada por sus efectos. Cuando Anselmo prueba la “copa de estrellas” (Garro, 2009: 71) que equivale a tomar a la mujer misma, transita al plano de la existencia primordial. En este caso, la hermosa tendera lleva a cabo un acto iniciático que tiene por finalidad hacer renacer al protagonista a lo vital, es decir, al cosmos mismo. Identificada con “el esquema del corazón” (Cirlot, 2009: 167), la copa es el punto más oculto, invisible, “en el que el ser es aún mera ‘virtualidad’” (Guénon, 2009: 163). La mujer ofrece su copa, que equivale a decir que ofrece su corazón; así como la montaña abre su seno para recibir a Anselmo en la cueva interior, la mujer abre su centro para recibir el principio masculino: la unión con la mujer implica la disolución de lo individual en lo universal; el arriero declara el retorno a lo primigenio, al estado de indistinción entre lo femenino y lo masculino, cuando declara a la tendera: “sé que mis ojos te han buscado desde que fueron mis ojos...” (Garro, 2009: 68). Anselmo ama a la mujer prodigiosa y en ella ama a lo absoluto, por lo que su conciencia “Se habrá contemplado en un espejo que le devuelve de sí misma una imagen muy menguada, ciertamente pero muy luminosa también” (Bergson, 1990: 31). La realidad de la luz entraña una dimisión de la especificidad en que se resuelve el yo relativo, porque estar encantado equivale a percibir que “la materia y la vida que llenan el mundo están también en nosotros; cualquiera sea la esencia íntima de lo que es y lo que se hace, nosotros

somos ello” (Bergson, 1986: 55). Entrando en la mujer, Anselmo retorna a la luz a la “fuerza creadora, energía cósmica” (Cirlot, 1995: 286), porque ser en lo absoluto es no ser más en la creación, sino ser la creación.

#### **II.4. Los pilares de Doña Blanca: la salida de la torre**

Como en *El Encanto, tendajón* mixto, la inversión de la verdadera luz espiritual por las tinieblas, aparentemente luminosas, de la vida material, también compone el fundamento discursivo de *Los pilares de Doña Blanca*, pues establece la distinción entre una realidad interior oculta pero fehaciente y una exterior que sólo es “el reflejo de un espejo” (Garro, 2009: 18). El relato escénico inicia con una acotación que establece como dimensión patente un mundo fantástico que recuerda a los códigos semánticos de los “cuentos de hadas”:

*Un cielo azul claro. Una torre, rodeada por una muralla sostenida por enormes pilares. Silencio. Blanca asoma por lo alto de la muralla. Mira en todas direcciones, haciéndose una visera con las manos* (Garro, 2009: 13).

El emplazamiento ficticio juega con el valor que de ordinario se le confiere a los relatos que ocupan como configuración espacial las realidades sobrenaturales: quimera, ficción, irrealidad, ilusión, engaño o falsedad. Sin embargo, el efecto ilusionista de la enunciación nunca se rompe no sólo porque no existe un personaje narrador que indique la evidencia del proceso teatral, sino porque, como ocurre también con el espacio escénico de *Un hogar sólido*, las indicaciones para la escenificación del relato procuran la creación de un mundo con una mínima distancia representativa. A partir de la configuración icónica del espacio dramático, asociado al paradigma del espacio utópico de los reinos mágicos o “encantados”, se expresa que lo evidente no siempre entraña lo fidedigno, que la sustancia de lo real no es lo que se da de primera mano a la percepción. Al enunciar el relato desde la perspectiva de la “irrealidad” de un “cuento de hadas”, el discurso consigue poner en entredicho el carácter de verdadero que se le confiere, usualmente, al mundo evidente. La realidad patente, expresada en la muralla, sitúa al espectador en el plano de lo manifiesto, pero identificando,

argumentalmente, esta realidad objetiva con el valor de lo simulado o superficial porque la expresión de lo real, asociada a la figura del espejo, implica que lo que el escenario hace visualmente asequible corresponde al “mundo visible en su realidad formal” (Cirlot, 1995: 194). La disposición del espacio escénico en una barrera circular recupera la noción espiritualista que vincula a la percepción racional con la imposibilidad de conocer la profundidad de lo real. Durante todo el relato escénico el espacio íntimo permanece, tras los muros, oculto a los ojos del espectador; el carácter impenetrable del interior de la torre muestra a la realidad objetiva bajo los atributos de la dimensión periférica que el bergsonismo concede a la realidad evidente: “BLANCA: Nunca podré salir, ni bajar de esta torre. Mi marido la construyó para guardarme. Catorce muros que envuelven otros catorce muros me defienden” (Garro, 2009: 14).

La construcción amurallada que abraza circularmente la prisión de Blanca muestra que, en la percepción superflua, “Los diversos conceptos que nos formamos de las propiedades de una cosa dibujan, pues, a su alrededor otros tantos círculos cada vez más amplios, pero ninguno se aplica exactamente sobre ella” (Bergson, 1960: 16). El carácter ilusorio que se le confiere al reino de Rubí, en el que Blanca permanece prisionera, expresa que la relación entre lo vital y la constitución de la materia, es un acto que compromete la liberación del espíritu de los límites de la percepción habitual. Como en *La señora en su balcón*, el muro que contiene a la doncella y que, a la vez, restringe la relación de los caballeros con ella, evidencia que el mundo de la materia es un obstáculo para conseguir la plenitud del espíritu, pues expresa “la idea de impotencia, detención, resistencia, situación límite” (Cirlot, 1995: 316). El espacio escénico correspondiente a los dominios exteriores de Rubí se encuentra asociado a la realidad natural si se considera que el ser de “paloma”, que es el atributo primordial de la prisionera, no arranca el vuelo, es decir, no es capaz de emprender “la liberación del espíritu de las limitaciones de la materia” (Cooper, 2007: 189). Los caballeros, contenidos por la muralla, tampoco pueden percibir a la doncella en su forma esencial porque la conciencia, en el reino de lo superfluo, “Percibirá pues siempre la libertad en forma de necesidad; siempre despreciará la parte de novedad o de creación inherente al

acto libre” (Bergson, 1963: 739). Esta correspondencia del espacio escénico de la muralla con una re-presentación alejada de la verdad esencial guarda relación con la ponderación espiritualista que concibe a la realidad exterior como la manifestación dual de la materia:

Los contornos distintos que atribuimos a un objeto, y que le confieren su individualidad, no son más que el dibujo de un cierto género de *influencia* que podríamos ejercer en un cierto punto del espacio: es el plano de nuestras acciones eventuales el devuelto a nuestros ojos, como por un espejo, cuando percibimos las superficies y las aristas de las cosas. Suprimid esta acción y por consiguiente las grandes rutas que ella frecuenta de antemano, por medio de la percepción, en la confusión de lo real, y la individualidad del cuerpo se reabsorbe en la universal interacción que es sin duda la realidad misma (Bergson, 1963: 491-492).

Si la muralla, la barrera que ciñe al centro del mundo, “marca la separación, tanto real como simbólica, entre el ‘dentro’ y ‘fuera” (Revilla, 1995: 286), la adaptación material de Blanca proporciona únicamente un conocimiento ficticio o relativo de sí misma, en tanto no da cuenta de la indisolubilidad del principio primigenio. En el texto garriano, la noción de “defensa mágica” (Revilla, 1995: 286) vinculada a la muralla no posee una connotación positiva, ya que, según los presupuestos espiritualistas, la acotación del espacio o la delimitación de la materia, es un procedimiento útil que aleja al espíritu de la experiencia del amor sin provecho que caracteriza al poder de la creación. Si bien, el texto recupera los elementos del cuento de hadas, invierte el sentido del hechizo en el que comúnmente se encuentra dominada la doncella. Mientras el desarrollo habitual de la fábula de dichos relatos expone que la princesa está privada de su identidad humana, Blanca aparece sometida a ésta. En *Los pilares de Doña Blanca*, la forma humana es apariencia, ilusión racional, porque el bergsonismo establece que la dimensión evidente es el producto de una conciencia que “simboliza lo real y lo traspone en humano mejor que expresarlo” (Bergson, 1963: 806). Aunque Rubí, desde el espacio latente del interior de la torre, concibe a Blanca como lo que es en lo esencial, el resto de los caballeros, que giran exteriormente en torno a la muralla, sólo disciernen el reflejo de su forma:

BLANCA: ¡Nada!

VOZ DE RUBÍ: (*desde dentro*) ¿Qué buscas, Blanca? ¿Qué miras con tus ojos redondos de paloma?

BLANCA: ¡Horizontes! (*Sigue mirando.*)

RUBÍ: ¡Blancaaa!

BLANCA: ¡Ya voy, amor! (*Salta encima de la muralla, y se pasea alrededor de la torre. Abre su sombrilla roja.*)

CABALLERO I (*entrando*): ¡La luna, con el sol en la mano! (*Blanca lo mira y sonríe.*) ¡Tanta luz! ¡Tantas luces! Ardo: ¡me deslumbro!

BLANCA (*jugando con su sombrilla*): ¿Y no te da miedo quemarte, hermoso?

CABALLERO I: Mi corazón no cesará de arder por ti, reflejo de reflejos (Garro, 2009: 13).

La realidad evidente cobra, entonces, el carácter de una expresión de lo real que es menos fidedigna cuanto mayor es su distancia con el impulso esencial de la vida. La doncella se equipara a éste porque la figura de la paloma, además de ser atributo del amor y la pureza, corresponde a la renovación de la vida (Cooper, 2007: 136). A semejanza de los demás textos, en este la realidad exterior corresponde al estado inerte que el espiritualismo observa en la materia reducida a su expresión menos vital, es decir, más definida o concretizada en los rasgos de la individualidad. Si lo que es atributo del impulso de vida consiste en la indeterminación y la imprevisibilidad, asociados al desorden o caos, que yace en lo Absoluto, la muralla se equipara a la realidad superflua que surge ante la conciencia racional cuando intenta apresar mediante conceptualizaciones lo que no puede ser determinado. De ahí que el aprisionamiento de Blanca dentro de la muralla corresponde a su constreñimiento en una forma humana que suplanta su ser de paloma, si se considera que lo que delimita la construcción corresponde a “un ámbito tranquilizador, donde la sociedad puede desenvolverse y el hombre realizarse a sus anchas” (Revilla, 1995: 286). Los caballeros permanecen distantes de Blanca, su ser no coincide con el del objeto amado, no obtienen lo absoluto, lo que implica que su percepción tiende al automatismo: la dimensión de lo real en que los atributos de la doncella “son conceptos más o menos artificialmente creados por el espíritu del hombre, quiero decir, extraídos por su libre iniciativa de la continuidad de la experiencia” (Bergson, 1963: 758). El espacio patente presenta al mundo objetivo de los hombres muertos porque los

caballeros, al ignorar el carácter de paloma de la amada, muestran que no son capaces de romper los límites del mundo manifiesto para aceptar lo sorprendente o prodigioso. Si así lo hicieran admitirían, como Alazán, que la amada podría mirar las infinitas posibilidades de su ser en los “espejos vírgenes de rostros extraños” (Garro, 2009: 17) del interior de su corazón.

Sin embargo, desde la muralla, Blanca aparece ante los caballeros como “reflejo de reflejos”: su rostro humano concuerda con la imagen de un espejo que “recuerda la inconsistencia de las cosas visibles” (Revilla, 1995: 154), en oposición a la fuente generadora de la luz, el sol, que se asocia al reino espiritual y a la Verdad en la figura de la paloma que es “el espíritu de luz” (Cooper, 2007: 136). La luminosidad de Blanca es artificial; su conceptualización humana es una sombra del mundo real, la apariencia falaz de lo íntimo y oculto que corresponde al centro de la muralla:

LOS CABALLEROS: *(se cogen de la mano, hacen la ronda y cantan):*

Doña Blanca está cubierta  
de pilares de oro y plata;  
romperemos un pilar  
para ver a doña Blanca.

¿Quién es ese...?

Al decir esto se interrumpe, pues *entra a escena el Caballero Alazán, con su hermosa cola dorada. En la mano lleva una lanza. El caballero Alazán mira en torno suyo, caracolea un poco, mostrando la tupida crin de la cola y queda frente a la torre, con su lanza en ristre.*

CORO DE CABALLEROS: ¿Qué busca este insensato?

*Alazán contesta con un golpe de lanza sobre el muro.*

BLANCA: ¿Quién golpea las piedras altas de mi casa?

[...]

*Alazán da otro golpe a la muralla.*

BLANCA: ¿Es el tambor del juicio final?

[...]

*Alazán da otro golpe.*

[...]

*Blanca asoma la cabeza por encima de la muralla y ve al Caballero Alazán con asombro. El caballero Alazán alza el rostro y la mira a su vez.*

BLANCA *(sonríe)*: ¿Qué deseaba? Aquí no hay entrada y mi marido olvidó poner un aldabón. No recibimos visitas. *(Pausa.)* ¡Qué hermosa cola alazana tienes! ¿Es el camino por donde se pone el sol? *(Alazán no contesta; la sigue mirando.)* ¿A quién buscas con esos ojos terribles?

ALAZÁN: *(humildemente)*: Me busco a mí (Garro, 2009: 15-16).

Como en los otros textos, la disposición escénica de los espacios patente y latente expresa la relación paradójica entre lo simulado y lo auténtico, lo evidente y oculto, asociada a la realidad natural y la realidad trascendente, respectivamente. La estructuración escenográfica de la torre circundada por murallas define que el escenario se disponga tanto en una relación de verticalidad, en la que lo alto corresponde al dominio de la dama y lo bajo a sus enamorados, como en una disposición de afuera hacia dentro, en la que lo profundo del espacio escénico, el “corazón” de la intimidad de la pareja, se encuentra oculto tras una fortaleza que si bien se muestra al exterior nunca se abre ni cede su secreto. La verticalidad escénica consigue acentuar el simbolismo de la punta de la torre como figura de lo humano, pues ésta, acepta, con frecuencia, el sentido de “los ojos y el pensamiento” (Cirlot, 1995: 446), correspondiente a la realidad en que el amor se realiza de manera intelectual o “idealmente”. Por el contrario, la disposición espacial de la pareja dentro-fuera de la muralla se organiza en torno al centro del palacio, cuya significación adquiere, entonces, simbolismo sexual (Pérez-Rioja, 2009: 430), identificado con la unión total de los contrarios, pues la torre dentro del círculo de murallas podría contener la reminiscencia de la fecundidad; unión de la dualidad femenino-masculino. La torre y la muralla, realidad latente y realidad patente, corresponden a un símbolo axial que remite a la estrecha relación que guarda la figura de la cueva y la montaña como potencias complementarias:

[...] la pirámide o el montículo, tiene forma de triángulo con el vértice hacia arriba; el de la caverna, al contrario, es un triángulo con el vértice hacia abajo, invertido con respecto a aquél. Este triángulo invertido es a su vez el esquema del corazón, y el de la copa, muy próxima a aquél en el simbolismo [...]. Estos últimos símbolos y sus similares, desde un punto de vista más general, señalan el principio pasivo o femenino de la manifestación universal, o alguno de sus aspectos; en tanto que los símbolos esquematizados por el triángulo con el vértice hacia arriba apuntan al principio activo o masculino. Estamos pues, ante una verdadera complementariedad (Guénon, 2009: 167).

Como en *Un hogar sólido*, la realidad patente mantiene una constante comunicación con el espacio contiguo del palacio interior, pero esta vez para denotar que en el centro yace una dimensión secreta que no es posible conocer a simple vista. Los recursos de la telefonía y la telescopía permiten enunciar esta

realidad bajo el carácter de misterio, pues el diálogo de los personajes hace suponer la existencia de algo más de lo que sólo tenemos los indicios dados por la voz del marido de Blanca: “VOZ DE RUBÍ: *(desde dentro)* ¿Qué buscas, Blanca? [...]” (Garro, 2009: 13). El interior adquiere la connotación de un centro que rige la expresión de lo visible, pues Rubí, el creador de la muralla, habita siempre la entraña del palacio y nunca es visto sino hasta que hace retornar a Blanca a lo profundo de sus dominios:

BLANCA: ¡Rubííí! ¡Socorro! ¡Estoy en llamas!

RUBÍ *(aparece sobre la muralla con su cabeza de caballo. Los caballeros se miran entre sí, se quedan silenciosos y corren a resguardarse bajo la muralla)*: ¿Dónde está el fuego?

BLANCA *(mostrándole el pie)*: ¡Mira!

RUBÍ: *(sopla y apaga el corazoncito en llamas)*: Era apenas la chispita de un cigarro. ¿Estabas fumando?

*Rubí coge a Blanca de la mano y desaparecen adentro de la muralla. Un instante después, Rubí vuelve y recoge la sombrilla que había quedado abandonada. El escenario queda casi a oscuras* (Garro, 2009: 15).

Lo que aprisiona Don Rubí, tras los muros de su reino, es el principio verdadero de lo creado, cuyo secreto iniciático es inaccesible a los profanos, por lo que se presenta defendido por estructuras laberínticas o, como en este caso, por murallas: “ese carácter escondido o secreto, en lo que concierne a los centros espirituales o a sus representaciones, implica que la verdad tradicional no es ya accesible en su integridad a todos los hombres sin distinción, lo que indica que se trata de una época de «oscurecimiento» por lo menos relativo” (Guénon, 2009: 162-163). A diferencia de la dimensión exterior de la muralla, la representación escenográfica enuncia metonímicamente la realidad latente, pues del resto del castillo sólo se alcanza a ver la torre, con lo cual propone un carácter de inefabilidad asociado a la experiencia mística. Lo que sucede detrás de las murallas no lo observa el espectador; no puede ser transmitido mediante los recursos de la realidad evidente y, por ende, por los mecanismos visuales de la escenificación. El espacio exterior remite a la obscuridad intelectual, mientras que el centro expresa la iluminación espiritual. Para descubrir la verdad, es necesario salir de la percepción ilusoria que oculta la auténtica visión del mundo; ésta, como lo determina el espiritualismo, reside en el mundo interior, porque es una

coincidencia total del espíritu con el espíritu. Alazán y Blanca sólo serán uno en la totalidad, cuando el caballero traspase los muros para liberar al amor de las prisiones convencionales que deforman la esencia de lo viviente en las determinaciones de lo masculino y femenino, puesto que el centro, el corazón de la montaña, “es el lugar de unión de lo individual con lo universal” (Guénon, 2009:164). El caballero acepta la imposibilidad de mostrar su corazón, reiterando el carácter absoluto del principio creador: “Mientras más te miro, menos te veo. Tendría que verte adentro de mi corazón” (Garro, 2009: 17). El corazón, en su noción de “huevo del mundo”, “es la figura no del ‘cosmos’ en su estado de plena manifestación, sino de aquello a partir de lo cual se efectuará su desarrollo” (Guénon, 1995: 169). La caracterización del corazón de Alazán como un palacio deshabitado mantiene correspondencia con la realidad suprema de lo vital, la que, según Bergson, se caracteriza por ser en su conformación primordial un estado de indisolubilidad. Para conseguir la plenitud, la prisionera debe volver al origen; el naciente vínculo que funde, al final del relato, en un solo ser a Blanca, la paloma, asociada a la luna, la expresión femenina, y a Alazán, el centauro, vinculado con el sol, el carácter masculino, exponen el desarrollo incesante de la vitalidad cósmica o universal:

La armonía no existe, pues, de hecho; existe, antes bien, en derecho: quiero decir con ello que el impulso original es un impulso común y que, cuanto más alto remonta, más aparecen las tendencias diversas como complementarias unas de otras. Así ocurre con el viento, que al precipitarse en una encrucijada se divide en corrientes de aire divergentes, que no son todas más que un solo y mismo soplo. La armonía, o mejor el "complemento", no se revela sino *grosso modo* en las tendencias antes que en los estados. Sobre todo (y en este punto el finalismo se ha equivocado gravemente), la armonía se encontrará mejor hacia atrás que hacia adelante. Descansa en una identidad de impulso y no en una aspiración común. En vano querríamos asignar a la vida un fin, en el sentido humano de la palabra (Bergson, 1963: 530).

De este modo, a semejanza de en *Un hogar sólido* o de *El Encanto, tendajón*, mixto, el discurso de este texto acepta que la realidad natural es tan sólo una detención momentánea del impulso de vida y que, siendo éste, un desarrollo incesante y perenne que busca su expresión absoluta, prosigue su camino para

desembarazarse de la materia hasta recobrar su potencialidad original. Para expresar que “la conciencia es esencialmente libre; es la libertad misma: pero no puede atravesar la materia sin posarse en ella, sin adaptarse a ella” (Bergson, 1963: 738), la prisionera, en la dimensión exterior, toma su forma de mujer, aunque debajo exista su esencia de paloma: “el espíritu vital” (Cooper, 2004: 136). Sólo en las realidades interiores, la doncella revela su carácter de ave asociado a “el tránsito de un estado o mundo a otro” (Cooper, 2007: 134):

*Los pilares caen con estrépito, Blanca desaparece.*

VOZ DE BLANCA: ¡Rubí, huyamos! ¡La casa se me está cayendo encima! ¡Ha caído sobre nosotros una montaña de narices!

VOZ DE RUBÍ: ¡No hay torre! ¡No hay Blanca! ¡No hay Rubí! Todo era el reflejo de un espejo. Ahora se ha roto y ya no somos más. Sus astillas reflejan otros soles.

*Reina un gran silencio. Alazán penetra en las ruinas de la torre. Hay un espejo roto, a un lado, entre el polvo, la sombrilla roja y los trajes de Rubí y de Blanca, vacíos y viejos* (Garro, 2009: 18).

El paso de Blanca del interior del palacio de Rubí al palacio interior del corazón de Alazán muestra el fundamento de la evolución creadora bergsoniana: todo en el desarrollo vital es tendencia y no estado, porque “la evolución se ha producido en realidad por intermedio de millones de individuos sobre líneas divergentes, cada una de las cuales abocaba a una encrucijada de donde partían nuevos caminos, y así sucesiva e indefinidamente” (Bergson, 1963: 532-533). Del mismo modo que en los textos anteriores, la destrucción de la primera dimensión de existencia no implica la muerte sino el renacimiento a la verdadera luz en la que Blanca, completa en su identidad, se transfigura en paloma, símbolo de la “espiritualidad y poder de sublimación” (Cirlot, 1995: 353): “*Sobre uno de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su lanza y la contempla*” (Garro, 2009: 18). Al final del relato escénico el Caballero, al mismo tiempo que se sublima, salva a la doncella de su estado manifestado para devolverla, como “espíritu de la luz”, (Cooper, 2007: 136) al lugar primordial de su corazón. Dicha caracterización mantiene correspondencia con la configuración de Alazán como centauro y Blanca como paloma, pues para “una metáfora mística cristiana: el centauro dedicado a la caza de las almas para su salvación eterna, que se

representa en la escultura románica, simboliza al propio Cristo” (Revilla, 1995: 92). El alma torna así al seno de lo Absoluto porque Cristo es “el Alfa y la Omega, el primero y el último” (Apocalipsis 1:11). El dominio sobre lo material, representado por la cabalgadura identifica al jinete con el estado de santidad (Cirlot, 1995: 107) que, para el espiritualismo, es “una individualidad que franquearía los límites asignados a la especie, y que continuaría y prolongaría así la acción divina” (Bergson, 2007:125). También, la paloma, símbolo de la reconciliación de lo divino con lo humano, en su acepción de Espíritu Santo, podría remitir a la glorificación del Caballero al obtener la victoria que consiste en el descubrimiento de la torre, “el ‘lugar central’, es decir, desde la perspectiva iniciática, su propio centro” (Guénon, 2009: 293).

BLANCA (*sonríe*): ¿Qué deseaba? Aquí no hay entrada y mi marido olvidó poner un aldabón. No recibimos visitas. (*Pausa.*) [...]

ALAZÁN (*humildemente*): Me busco a mí.

BLANCA: Pues sigue las huellas dejadas en el polvo por tu hermosa cola de oro.

ALAZÁN: Hace mucho que descifro el laberinto escrito por ella. Todos esos jeroglíficos, trazados en el agua, en los jardines y en el aire, me han traído hasta aquí (Garro, 2009: 16-17).

Su errar por los laberintos evidencia el largo peregrinaje existencial que, de acuerdo con el espiritualismo, el alma emprende en busca de su comunión con lo divino: “Sacudida en sus profundidades por la corriente que ha de arrastrarla [...], el alma [...] se deja llevar adelante en línea recta. No percibe directamente la fuerza que la mueve, pero siente su indefinible presencia o la adivina mediante una visión simbólica” (Bergson, 1997: 130). Asimismo, el color dorado corresponde al aspecto místico del sol (Cirlot, 1995: 136), lo que reitera que Alazán, como sabio o mago de la ciencia sagrada, tras una serie de purificaciones, ha descifrado el secreto oculto para iniciarse en la experiencia de lo Absoluto: sólo él sabe penetrar la identidad aparente de Blanca, para encontrar el rostro verdadero de la esencia creadora. El viaje laberíntico remite al descenso a las tinieblas que precede a la iluminación del segundo nacimiento, pues el dificultoso camino representa las pruebas iniciáticas, “las fases diversas atravesadas por el ser en el curso de una migración que es real y verdaderamente de ‘ultratumba’, y

que no concierne en nada al cuerpo que ese ser ha dejado tras de sí al abandonar la vida terrestre” (Guénon, 2009: 156). Por asociación al laberinto, el espacio patente, “siendo el punto en el que termina ese recorrido representa un lugar reservado a los ‘elegidos’, ese lugar es real y verdaderamente una ‘Tierra Santa’, [...] no es sino la imagen de un centro espiritual, como todo lugar de iniciación lo es a su vez (Guénon, 2009: 158). Ante la visión de la amada, el caballero se muestra humilde porque el impulso amoroso que proviene de la fuente de la vida acepta los atributos de lo divino:

La divinidad no podría manifestarse desde fuera a un alma que está llena ya de ella. [...] De esta elevación, por lo demás, no deduce ningún orgullo. Al contrario, es grande su humildad. ¿Cómo no habría de ser humilde cuando en conversaciones silenciosas, a solas, llenas de una emoción en que su alma se sentía fundirse enteramente, ha podido comprobar lo que podría llamarse la humildad divina? (Bergson, 1997: 132).

La disolución de los contrarios, como condición del camino hacia la trascendencia espiritual a través del amor místico se reitera en las declaraciones del propio Alazán: el Caballero, de la cola de oro, busca en Blanca, la doncella de plata, lo que es él mismo. Ambos, en su unión, adquieren la plenitud vital que caracteriza el devenir de lo Absoluto. Si el mundo de Rubí se destruye ante la intromisión de Alazán, es porque el discurso de *Los pilares de Doña Blanca* acepta que la manifestación evidente de lo real exige la negación de la existencia parcial que es, precisamente, el fundamento de la dimensión de lo manifestado. El final del relato coincide con la emergencia de una existencia distinta para Blanca; su existencia en el mundo oculto del corazón del caballero cuyo principio de indisolubilidad corresponde a lo no manifiesto. La conclusión del relato se enuncia a la manera de un final abierto cuyo desarrollo sólo puede ser inferido a partir de los sucesos patentes de la escenificación; la expresión fidedigna de la esencia vital ocupa, como en los otros textos, la enunciación ausente para manifestar que la dimensión de lo absoluto no puede ser enunciada sin comprometer su ruptura o su destrucción.

*El Encanto, tendajón mixto, La señora en su balcón, Un hogar sólido y Los pilares de Doña Blanca*, mediante la distinción entre el espacio patente, latente y

ausente, muestran que la conciencia asiste a un devenir que contradice la univocidad de la realidad convencional. La conciencia de los personajes asiste a una gradación infinita de posibilidades, según la medida en la que atiendan a la verdadera manifestación de la vida. Ésta es una realidad maravillosa, en tanto es la experiencia del acontecer esencial, la coincidencia del sí mismo con lo absoluto en el que se alcanza la plenitud existencial.

### **III. Experiencia temporal: tiempo pragmático y tiempo místico (análisis del tiempo)**

En los textos garrianos, la enunciación del tiempo aparece asociada a la dimensión de la conciencia y la experiencia de lo real que ésta determina. De manera afín a lo que los presupuestos espiritualistas ponderan, las fábulas de Garro exponen que a la expresión de lo real, vinculada a la facultad del raciocinio, corresponde la determinación cronológica del tiempo, mientras que la evidencia de lo real que obtiene la dimensión intuitiva de la conciencia pertenece a una duración que supera cualquier límite y ordenación matemática:

Espacio homogéneo y tiempo homogéneo no son pues ni propiedades de las cosas, ni condiciones esenciales de nuestra facultad de conocerlas: expresan, bajo una forma abstracta, el doble trabajo de solidificación y de división que hacemos sufrir a la continuidad moviente de lo real para asegurarnos en ella puntos de apoyo, para fijarnos allí centros de operación, para introducir en fin, auténticos cambios; estos son los esquemas de nuestra acción sobre la materia (Bergson, 2006: 217).

El desarrollo del relato muestra que mientras el mundo material se representa el transcurrir de la vida con los símbolos de la medida cronológica y, por eso, le parece que la vida natural tiene un principio y un fin, el espíritu vive siempre un devenir infinito porque, siendo parte del Absoluto, asiste, en lo profundo, a su desarrollo continuo e imperecedero, incomparablemente más extenso que su momentánea realización biológica. Con frecuencia, los relatos escénicos ocupan, en su enunciación el recurso de la “intensión”, para determinar que la duración en que se desenvuelve lo vital es infinitamente mayor que lo que percibe la

conciencia, pendiente de la realidad exterior o superflua.<sup>86</sup> De este modo, el discurso expresa que en realidad todo lo corpóreo del ser humano “constituye, con todo el resto del universo material, un corte sin cesar renovado del devenir universal” (Bergson, 2006: 160); aunque el simbolismo racional se lo oculte, su espíritu vive, en lo profundo, una temporalidad esencial que es siempre presente y eternamente imperecedera.

Frente a la duración real del espíritu, la medida cronológica se expresa como una temporalidad inerte en tanto corresponde a la duración que la razón revela bajo las determinaciones utilitarias. Los personajes se sienten constreñidos en los límites matemáticos del tiempo porque la medida cronológica es un obstáculo para religar el espíritu con su esencia vital. Para el filósofo francés, la vida moviente de la persona, su yo que dura, no se puede comprender con la unidad y multiplicidad conceptual con que el racionalismo y el empirismo han pretendido dar cuenta de la realidad porque “la hipótesis de ese tiempo homogéneo está simplemente destinada a facilitar la comparación entre las diversas duraciones concretas, a permitirnos contar simultaneidades y medir una fluencia de duración por relación a otra. [...] me limito a recordar que el estado ha sido separado de un yo que dura [...]” (Bergson, 2004: 22). De manera afín al pensamiento bergsoniano, en los textos dramáticos de Garro, la medida cronológica se asocia a una representación del tiempo no fidedigna; es una impostura que los personajes aceptan cuando no pueden escapar de los límites del raciocinio y, por tanto, experimentan un devenir opuesto al desarrollo del impulso de vida que les integra en lo esencial. La cuantificación del tiempo, su determinación bajo las medidas simbólicas de la fragmentación cronológica, es la expresión habitual de lo real asociado al mundo de la materia, pues la conciencia accede a éste con fines utilitarios, para lo cual requiere proceder por

---

<sup>86</sup> El modelo dramatológico concibe al ritmo como la “duración relativa de una secuencia de escenas temporales” (García, 2001: 110); es la medida total de la duración dramática. Puede estar marcada por la intensidad cuando el tiempo de la acción rebasa la duración de la puesta en escena. La isocronía corresponde a la similitud exacta entre la duración diegética y escénica, mientras que la distensión es una dilatación interiorizada. La visión del tendajón, comprendida como la conciencia de Anselmo ejerciendo la intuición, referiría a este último caso. El ritmo temporal también está definido por la perspectiva interna o externa, pues “importa distinguir un ritmo *exterior* que se atiene a la duración efectiva de lo representado, de un ritmo *interior*, que toma en consideración la duración atribuida” (García, 2001: 111).

representaciones: “el tiempo en el que estamos naturalmente colocados, el cambio que contemplamos de ordinario, son un tiempo y un cambio que nuestros sentidos y nuestra conciencia han reducido a polvo para facilitar nuestra acción sobre las cosas” (Bergson, 1963: 1151). La representación del tiempo, explica Bergson, consiste en nulificar la conexión de una manifestación particular de la materia con el todo del cual forma parte, es decir, de contraerla en una superficie definida en que la inteligencia pueda aprehender la vastedad infinita de lo real. De ahí que los personajes encuentran que la realidad, asociada a la duración determinada por la medida matemática, es una expresión en la que las diversas manifestaciones aparecen separadas unas de otras. Del mismo modo que el tiempo se fragmenta en unidades individualizadas, su propia persona se encuentra diferenciada del resto de los objetos y las personas: los límites de la individualidad impiden la coincidencia del ser y lo total, del espíritu y lo Absoluto. El tiempo, asumido cronológicamente, es un procedimiento intelectual a través del cual los personajes suponen su propio devenir definido por límites irreductibles, pues “toman de su movilidad una o varias vistas inmóviles” (Bergson, 1990: 24) mediante la aplicación de conceptos o formas que puedan caracterizarle. Al hacerlo se sitúan en la periferia y no en el centro del tiempo, en su representación y no en su experiencia esencial. Garro, como el espiritualista francés, parecen coincidir en que “la conciencia que se determina en inteligencia, es decir, que se concentra primero sobre la materia, parece exteriorizarse con relación a sí misma” (Bergson, 1963: 656). Por eso, a través de la relación ente el tiempo latente, patente y ausente, *El Encanto*, *tendajón mixto*, *La señora en su balcón*, *Los pilares de Doña Blanca* y *Un hogar sólido* muestran a la vida natural como un acto de la conciencia, que orientada a la manifestación exterior del tiempo, se resuelve en una experiencia cerrada sobre sí misma, de duración finita y con un desarrollo cíclico y repetitivo.<sup>87</sup> Debido a que “Es esencial al razonamiento encerrarnos en el

---

<sup>87</sup> García Barrientos establece que existen diversos grados de (re) presentación: patente, latente y ausente. El tiempo patente está constituido por los sucesos de la vida del personaje a los que se asiste durante la escenificación. El latente se realiza mediante las elipsis de la acción puesta en escena, pues es sugerido al público, pero no vivido por éste. Así sucede en la segunda aparición del Narrador que, mediante una función elíptica comprime los sucesos que acontecieron después de la desaparición de Anselmo. Todos aquellos acontecimientos que se encuentran fuera

círculo de lo dado” (Bergson, 1963: 666), para los arrieros, en *El encanto, tendajón mixto*, la desdicha se experimenta durante los años “redondos”; para Lidia, en *Un hogar sólido*, la vida natural la constriñe en un “infierno circular” custodiado por relojes; mientras que para la protagonista de *La señora en su balcón* “el mundo es redondo y todos los mares y los caminos llevan al mismo punto” (Garro, 2009: 200) y, en *Los pilares de Doña Blanca*, el reino de Rubí compromete la vida en un constante “hacer la ronda”, circundando la prisión circular de la doncella que nunca entrega su corazón. A través de esta caracterización del tiempo pragmático como un círculo, como un acontecer “redondo” o como un ciclo reiterativo, los textos ponderan que la estabilidad relativa y aparente del curso ordinario de la vida es una prisión que mantiene ajenos a los personajes de lo imprevisible, lo novedoso y la alegría que entraña el verdadero devenir de lo vital:

Los contornos que encontramos a los objetos señalan simplemente lo que podemos alcanzar y modificar de ellos. Las líneas que vemos trazadas a través de la materia son las mismas sobre las que estamos llamados a circular. Contornos y caminos se han acusado a medida que se preparaba la acción de la conciencia sobre la materia, es decir, en suma, a medida que se constituía la inteligencia (Bergson, 1963: 662).

La duración real, la vivencia del “yo que dura”, sólo es asequible en la medida en que la conciencia hace un esfuerzo para intensificarse y dilatarse a fin de coincidir con el flujo de la energía creadora que es, en el fondo, el tejido del que ella misma está hecha. Los relatos escénicos, realizados desde la perspectiva interna, corresponden a una dilatación interiorizada que expresa que para vivir lo real es preciso conquistar el interior del desarrollo dinámico y solidario que procede de una fuente absoluta de la que procede todo cuanto existe. Sólo la intuición, la percepción supraintelectual, permite restituir a la conciencia en el flujo de vida definida por el espiritualismo como “cambio ininterrumpido” (Bergson, 1963: 483). En ella no cabe la monotonía o el encierro porque

---

del tiempo presente de la representación y que son meramente aludidos constituyen el tiempo ausente. Este es el tiempo místico del cual sólo tenemos indicios, verdaderamente vagos, cuando la tienda vuelve a aparecer. Finalmente, el modelo dramático contempla que la conjunción del tiempo escenificado y el elidido dan por resultado el tiempo de la acción dramática, el tiempo “que se hace ‘presente’ a lo largo de la representación” (García 2001: 84).

El reposo no es sino aparente, o mejor, relativo. La conciencia que tenemos de nuestra propia persona, en su continuo fluir, nos introduce en el interior de una realidad sobre el modelo de la cual debemos representarnos las otras. *Toda realidad es, pues, tendencia, si se conviene en llamar tendencia a un cambio de dirección en estado naciente* (Bergson, 2004: 29)

El “yo que dura” se encuentra en simpatía con la energía creadora que recorre todo el universo; es la Conciencia universal obrando sin cesar en una dimensión a la que el individuo no accede sino cuando entra en una dimensión de la conciencia intuitiva que se identifica, en los textos garrianos, con una actitud creadora e imaginativa que se opone a la racionalidad. Cuando los personajes intuyen su ser se les revela la dimensión interior o profunda de la vida, es decir, el modo en que se desarrolla verdaderamente la fuerza creadora; su existencia deja de sucederse linealmente para coexistir en la simultaneidad con la totalidad universal que es la verdadera naturaleza del viaje existencial a través del tiempo. La definición bergsoniana del ser, existiendo en el seno de lo vital, implica tanto la unidad como la movilidad porque la mismidad con el Uno es el producto de la continuidad duradera de la conciencia, pues “la vida psicológica no es ni unidad ni multiplicidad, [...] trasciende lo mecánico y lo *inteligente*, [...]: ‘duración real’ significa a la vez continuidad indivisible y creación (Bergson, 1963:480). El conocimiento interior dado por esta dimensión de la conciencia coincide, según sus atributos, con el estado místico, pues corresponde al Ser en la visión de lo Absoluto que se define como una fuerza creadora en movilidad perenne. Los personajes viven la ruptura de lo “real” que sufre la conciencia cuando entra en contacto con la realización trascendente: “la conciencia sufre una modificación radical que comporta la profundización de sus contenidos, la dilatación de sus posibilidades y la intensificación de sus estados cognitivos como afectivos” (Martín, 1999: 103). Los personajes perciben entonces la unidad indisoluble del yo con el resto de la creación, es decir, la vivencia de la totalidad o la pertenencia a lo absoluto:

Lo que yo experimente no dependerá ni del punto de vista que pueda adoptar sobre el objeto, pues estaré en el objeto mismo, ni de los símbolos por los cuales pueda traducirlo, puesto que habré renunciado a toda

traducción para poseer el original. En breve, el movimiento no será captado desde fuera y, en cierta medida, desde mí, sino desde dentro, en él, en sí. Yo tendré entonces un absoluto (Bergson, 1960: 10).

Dado que los personajes al intuir su duración se trasladan de la periferia de lo real a la profundidad de lo vital, el argumento se desarrolla mediante la oposición de dos ámbitos temporales: la realidad convencional y la realidad extraordinaria que emerge bajo los planos de la memoria, el sueño o la muerte. Ésta adquiere una jerarquía mayor respecto de la primera en tanto es caracterizada como la duración real, es decir, como la evidencia de que los personajes han entrado en comunión con el impulso de vida que los habita interior y esencialmente. Puesto que esta temporalidad extraordinaria corresponde a la realización fehaciente de lo real, los textos la enuncian bajo el carácter de lo patente. El escenario hace asequible lo que es comúnmente incognoscible con el fin de exponer la impostura del tiempo cronológico y su valor de dimensión absoluta en tanto realización de lo vital. Al situar el desarrollo de la fábula desde la perspectiva interna, correspondiente al plano subjetivo de la duración real, la representación escénica instala al espectador en la experiencia de la conciencia intuitiva. Si intuir “consiste en colocarse en el objeto mismo” (Bergson, 1960: 26), el relato escénico consigue exponer la posibilidad de una expresión vital en la que el valor de lo fehaciente radica en el mayor apego al flujo de vida.

En *El Encanto*, *tendajón mixto*, *Un hogar sólido*, *Los pilares de Doña Blanca* y *La señora en su balcón*, el tiempo patente y latente se encuentran en estrecha concordancia, pues a través del primero, correspondiente al plano de la realidad convencional, se obtiene el indicio de un devenir inconmensurable. La sucesión cronológica del tiempo real y del ficticio se ve interrumpida por la manifestación de un orden temporal que corresponde a la experiencia de la indeterminación que caracteriza a lo Absoluto. De éste sólo se dan algunos indicios, lo que expresa su carácter de “no ser” y la imposibilidad de experimentarlo, entonces, desde la visión del espectador, el cual se sitúa en la realidad convencional, es decir, en la dimensión externa de lo real. Del mismo modo que a los personajes, a los espectadores, situados en el tiempo de la re-presentación, sólo les es posible

acceder al tiempo de la movilidad universal a través de la operación racional, es decir, a partir de simbolizar en términos de la cronología del tiempo del plano real una naturaleza que no se rige bajo esas convenciones. Los textos dramáticos expresan que, tanto la representación escénica como el relato ficticio “inmovilizan” la incesante creación del impulso vital, por lo que la información acerca de la experiencia de “la eternidad de vida” (Bergson: 1986) corresponde a la configuración del tiempo ausente:

En el primer caso, nos encaminamos a una duración cada vez más abierta, cuyas palpitaciones, más rápidas que las nuestras, dividen nuestra sensación simple y diluyen su cualidad en cantidad en el límite estaría lo puro homogéneo, la pura repetición, por la cual definiremos la materialidad. Caminando en el otro sentido, vamos a una duración que se tiende, se afirma, se intensifica cada vez más en el límite estaría la eternidad. Pero no la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida. Eternidad viviente y, en consecuencia, moviente también, donde nuestra duración sería reencontrada en nosotros como las vibraciones en la luz, y que sería la concreción de toda duración como la materialidad es su dispersión (Bergson, 1960: 34-35).

La duración real remite al transcurrir dentro del tendajón, del cual sólo tenemos indicios, verdaderamente vagos, cuando la tienda vuelve a aparecer; se expresa en Nínive, de la cual sólo tenemos noticias por boca de Clara; se sospecha que comenzará a acontecer en el corazón de Alazán una vez que el mundo de Rubí es destruido; se vislumbra en el “hogar sólido”, porque los personajes señalan que acontecerá definitivamente cuando toque la trompeta del Juicio Final. Mediante este recurso de enunciación temporal, el texto dramático expone que el plano del tiempo místico se expresa bajo el carácter del misterio, de lo inefable y de la inconmensurabilidad. La eternidad, caracterizada como la duración efectiva de lo viviente, no es ni un instante sucesivo ni una detención en el tiempo, tampoco es ser fluyendo en el tiempo, sino más bien no ser, es decir, ser el absoluto, cuya consecuencia es existir sin presencia manifestada en el mundo. En la eternidad de vida o duración real de la Conciencia Universal, “la verdad que es el Sí mismo, es la Realidad de su realidad, o la Verdad de su verdad” (Coomaraswamy, 1999: 12)

Una vez dentro del centro, los personajes garrianos no son más fenoménicamente y, por tanto, las fábulas presentan este devenir bajo la configuración de lo ausente.

### **III.1 *La señora en su balcón*: Nínive y el tiempo infinito**

*La señora en su balcón* propone que “detrás del tiempo de los relojes está el otro tiempo infinito de la dicha” (Garro, 2009: 208). Esta consideración establece que es un error no concebir la vida como el desarrollo continuo que es, sino como un camino que se cumple en etapas bien definidas, en el que a cada una se le asigna una significación que responde a la necesidad de hacerla inteligible más que a comprenderla en su duración y efecto real. Por un lado la escenificación muestra el tiempo cronológico de la vida material de Clara, pero también presenta cómo su conciencia transcurre en un plano atemporal, saltando de emplazamiento en emplazamiento sin restricción alguna. Para expresar el devenir, aparentemente desordenado, de una conciencia que recuerda, *La señora en su balcón* hace uso de la distensión, pues el relato es, en sí una dilatación interiorizada de la conciencia que, según Bergson, se expresa en una duración atemporal que persiste en el cambio. La memoria, aparentemente más sintética desde la perspectiva de lo natural, demuestra al hacerse patente que su duración es mayor y que puede contener en ella a todos los tiempos, borrando los límites del presente, el pasado y el porvenir. La vida, durante la existencia natural, es sólo un fragmento del devenir universal que se ha consolidado bajo los efectos particulares de la inteligencia:

En esta continuidad de devenir que es la realidad misma, el momento presente está constituido por el corte casi instantáneo que nuestra percepción práctica en la masa en vías de derrame, y este corte es precisamente lo que llamamos el mundo material: nuestro cuerpo ocupa su centro; de ese mundo material, él es lo que nosotros sentimos derramarse directamente; en su estado actual consiste la actualidad de nuestro presente. Debiendo definirse según nosotros la materia, en tanto que extendida en el espacio, como un presente que recomienza sin cesar, inversamente nuestro presente es la materialidad misma de nuestra existencia, es decir un conjunto de sensaciones y movimientos, nada más. [...]Es pues el lugar de paso de los movimientos recibidos y devueltos, el

guion que une las cosas que obran sobre mí y las cosas sobre las que obro, en una palabra, el asiento de los fenómenos sensomotores (Bergson, 2006: 150-162).

En el texto dramático el tiempo menor corresponde al tiempo natural, a los instantes que dura el hecho físico de recordar y cometer el suicidio, mientras que el tiempo mayor, el que comprime un gran número de sucesos se registra en el acto de la memoria, en los recuerdos que consisten en viajar al interior de la conciencia para introducirse en un devenir extenso: “el mundo largo y tendido” (Garro, 2009: 202). Clara, investida de la función narrativa, relata su vida al recordarla; su recuerdo se torna el enlace entre la temporalidad distante del pasado y la del presente actual, con lo que se evidencia la persistencia sincrónica de dos devenires según el estado de percepción de la conciencia. El texto dramático contempla el paso de la realidad objetiva a la realidad subjetiva de la protagonista mediante la distinción de los emplazamientos de la ficción y el uso del recurso escénico de la luminotecnia:

*La escena, desierta. Clara, apoyada en su balcón, mira al vacío. Es una mujer vieja, de pelo gris y cara melancólica.*

[...]

*Entra a escena Clara, de ocho años. Lleva un cuello almidonado de colegiala y unos libros. Viene arrastrando una sillita. La coloca y se sienta.*

[...]

*La escena se oscurece ligeramente. Clara sigue quieta en su balcón.*

[...]

*Entra corriendo a escena Clara de 20 años. Se cubre la cara con las manos.*

*Se oscurece ligeramente la escena. Andrés desaparece. Clara sigue en su balcón.*

[...]

*Entra Clara de 40 años. Triste, con un plumero en la mano. Sacude el polvo de unos muebles imaginarios.*

[...]

*La escena se oscurece y luego se enciende.*

[...]

*Se lanza por su balcón. Se oye el ruido del cuerpo que cae. Clara de 40 años desaparece también. Su plumero queda a medio escenario. Entra a escena, al oír el ruido, un lechero. Se acerca al cuerpo, luego mira a su alrededor y grita (Garro, 2009: 199-209).*

Desde esta perspectiva, la realidad de la temporalidad objetiva se presenta como un gran resumen temporal.<sup>88</sup> En éste el personaje de mayor edad, mediante la memoria, recorre el gran tramo del tiempo diegético que supone la evocación de los recuerdos de toda la vida, sin interrumpir la escenificación del presente y empleando la duración considerablemente menor del instante en el que la protagonista se suicida.<sup>89</sup> En la estructura circular de la escena temporal del instante del suicido, que abre y cierra el relato, se insertan otras que reiteran el desarrollo periódico del transcurrir de la vida natural porque cada una reproduce un ciclo definido por las etapas del desarrollo humano; una refiere a la niñez, otra a la juventud y la última a la madurez de la protagonista. Cada escena temporal actúa como una pausa en el desarrollo del tiempo diegético, ya que corresponden a un tiempo pretérito en relación al presente de la fábula.<sup>90</sup> Los recuerdos, al quebrantar la sucesión del presente, resaltan que la ordenación lógica del tiempo que se determina como real es, frecuentemente, anulada por el ejercicio de la memoria. Si la conciencia intuitiva elimina los límites superfluos de la medición matemática del tiempo, la protagonista puede coexistir consigo misma en un

---

<sup>88</sup> La categoría del resumen temporal “supone recorrer un tramo de tiempo diegético, sin interrumpir la escenificación, empleando para ello un tiempo considerablemente menor” (García, 2001: 89).

<sup>89</sup> A partir de las categorías del modelo dramatológico desarrollado por Genette José Luis García Barrientos propone tres niveles de estudio del tiempo teatral: el pragmático, el diegético y el dramático. El primero, de carácter real, también denominado escénico, correspondería al tiempo efectivamente vivido por los actores y los espectadores en el transcurso de la escenificación; “es un tiempo abierto, intersubjetivo, ‘en construcción’ resultante del intercambio comunicativo entre actores y espectadores” (García, 2001:83). El segundo, de carácter natural, sería “el tiempo significado de la fábula, mentalmente (re)construido por el espectador” (García, 2001: 82). Este plano temporal contempla el tiempo de la ficción en su total amplitud, es decir, tanto los sucesos representados en el aquí y ahora de la puesta en escena como a los que se hace referencia por otro medio como la significación meramente lingüística. Es “un principio ordenador o configurador – la disposición de los hechos *en* el tiempo- del universo ficticio en cuanto tal universo” (García, 2001: 82-83). Si bien este tiempo no es real es entendido por el receptor de la ficción bajo los parámetros del devenir cronológico del tiempo de la realidad convencional. El tercero, de carácter artificial, refiere a “los procedimientos artísticos que permiten (re) presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico (83)”. Como García Barrientos considera el drama como “categoría mediadora entre las de la fábula y escenificación (83), considera al tiempo dramático como la manera “artificial” de resolver las diferencias de proporción entre el tiempo de la fábula y el de la escenificación.

<sup>90</sup> Las escenas temporales pueden formularse ya sea en una interrupción de la representación o una transición que quiebre la continuidad temporal mientras ésta continúa. La pausa, que es el caso de la intervención del personaje-narrador “Consiste estrictamente en una detención del tiempo ficticio de la fábula, pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación” (García, 2001: 91).

presente duradero, puesto que lo que hace no es fragmentar la duración única de su persona, sino acceder a la esencia de sí misma en la que ella siempre “es”:

Hemos supuesto que nuestra personalidad entera, con la totalidad de nuestros recuerdos, entraba indivisa en nuestra percepción presente. Entonces, si esta percepción evoca diferentes recuerdos uno por vez, no es por una agregación mecánica de elementos cada vez más numerosos que ella atraería inmóvil a su alrededor; es por una dilatación de nuestra entera conciencia que, extendiéndose entonces sobre una superficie más vasta, puede empujar más lejos el inventario detallado de su riqueza. Del mismo modo un cúmulo nebuloso, visto a través de telescopios cada vez más potentes se resuelve en un número creciente de estrellas (Bergson, 2006: 174-175).

La trama, mediante las regresiones internas que constituyen las escenas del pasado, muestra cómo la conciencia de Clara camina a través de un presente extenso en el que el orden cronológico no impide que la niña se comunique con la adulta y que ésta lo haga con su juventud.<sup>91</sup> La narración total del relato escénico resulta anacrónica, pues el texto dramático hace coexistir el futuro de Clara de 8 años, el de Clara de 20 años y el de Clara de 40 años con el pasado de Clara de 50 años en una sola duración que se expresa, a través de la naturaleza actual de la representación, en un momento que se mira siempre como un presente continuo. A semejanza de *El Encanto, tendajón mixto*, el desdoblamiento de la protagonista en personajes de edades bien definidas muestra que mientras la materialidad corporal de Clara caduca, el espíritu perdura en una duración sempiterna.

---

<sup>91</sup> En la categoría del análisis del orden temporal del drama “además de la posibilidad de la acronía, que resulta de la indeterminación o la inexistencia de una ordenación temporal de las escenas en la fábula, lo característico del modo dramático, al contrario de lo que ocurre en el modo narrativo, es la escrupulosa ordenación cronológica de las escenas, aunque son posibles y ciertamente infrecuentes las dos formas de romper la cronología, la *regresión* y la *anticipación*; se entiende que representadas, no meramente verbales” (García, 2007: 18). La regresión es “la alteración fundamental (en realidad, la única) del orden cronológico. Se trata de una vuelta atrás que puede formalizarse A2→ B1, entendiendo que las letras significan el orden escénico y los números el diegético” (2001: 94). La regresión es, entonces, una trasgresión del orden dramático en la que dos secuencias, o segmentos dramáticos, se suceden en orden inverso a como se disponen, cronológicamente en la fábula. El tiempo diegético que representa el presente se constituye como la secuencia primaria, sobre la que se “regresa” a la secuencia del pasado: “Hablabamos de regresión externa si su extensión queda fuera del campo temporal de la secuencia primaria; de regresión interna si su extensión se incluye en la de la secuencia primaria” (García, 1991: 208).

Sin embargo, mientras la interrelación estructural entre cada escena temporal expresa el devenir continuo e indisoluble de la conciencia que atiende a la duración interior, todas remiten, temáticamente, a la temporalidad objetiva que procede bajo la medida cronológica. En la vida natural, Clara experimenta la duración ordenada y restringida por las leyes de lo “razonable”; es la experiencia que concierne a una dimensión de la conciencia que procede pragmáticamente y que, por tanto, determina que es posible colocar en porciones bien definidas los acontecimientos humanos. Los personajes distinguen que la cuantificación del tiempo corresponde a “el mundo redondo que nos aprisiona” (Garro, 2009: 203), pues el devenir utilitario encierra a la conciencia en patrones recursivos y actitudes autómatas que se oponen al desarrollo fidedigno de la duración extensa e ilimitada de la energía vital. Las escenas del pasado intercaladas en el desarrollo de la diégesis principal, constituyen repeticiones contiguas y cerradas, pues cada una relata un suceso con principio y fin; su contigüidad permite generar un patrón recurrente en la vida del personaje y afianzar la idea de la vida como un acontecer cíclico y cerrado sobre sí mismo.<sup>92</sup> Si bien la coincidencia entre las tres es parcial, todas juntas generan un patrón de repetición a través del suceso de la huida de Clara al final de cada segmento:

CLARA DE 40 AÑOS: No puedes escaparte más. Has huido del profesor García, has huido de Andrés, te has escapado de Julio, siempre buscando algo que te faltaba. Era Nínive, era el tiempo infinito...Ya no puedes huir para salir en busca. Dime, ¿qué vas a hacer? (Garro, 2009: 208)

---

<sup>92</sup> Según García Barrientos: “Se pueden distinguir repeticiones *parciales* (con variantes) y *totales* (sin variantes); *completas* e *incompletas*, según el grado de coincidencia cuantitativa de la unidad repetida; *contiguas* y *diseminadas*, atendiendo, atendiendo a la posición; *cerradas* y *abiertas* según se marque el final del segmento que se repite o se sugiera la prolongación de éste (*a veces adfinitum*). Sin embargo, al analizar este procedimiento en *Play* de Samuel Beckett, García Barrientos advierte el carácter problemático de categorizar la repetición: “No se me oculta, en fin, la dificultad que, para determinar las consecuencias temporales de la repetición, supone el carácter abstracto [...] de este drama. ¿Pues cómo poner en pie, a partir de él, una historia *cronológica*, un mundo organizado según las leyes *del* mundo, cuando tal vez el modelo sobre el que (re) construir la fábula de *Comedia* haya que ir a buscarlo a alguna dependencia del infierno o en cierto tipo de pesadillas? De manera similar el carácter “abstracto” del tiempo místico que presenta la obra garriana dificulta su conceptualización. Así como el texto dramático propone que hay dos ocurrencias distintas de la realidad temporal, es necesario también definir las categorías de una misma repetición desde dos perspectivas distintas: la del tiempo natural o cronológico y la del tiempo sobrenatural o místico. Dentro y fuera del tendajón la repetición se considera incompleta, diseminada y parcial, pero mientras para los arrieros es una repetición cerrada, para Anselmo posee el carácter de abierta porque el tiempo del espíritu es infinito.

No importa si es niña, joven o adulta, la historia se repite una y otra vez; la vida de Clara gira en torno a un mismo punto: el impedimento de su trascendencia espiritual a causa de los “compases” que refieren a la mente científicista en la primera escena temporal de la niñez, debido a las “leyes” morales de la segunda escena que evoca los recuerdos de su juventud y por los “hombres” que expresan su fracaso matrimonial en la escena temporal correspondiente a los recuerdos de la adultez. En el seno de una sociedad que procede “razonablemente”, la niña cuya conciencia desborda los límites de lo aceptable encuentra el rechazo de su maestro que la considera “ignorante”; más adelante, siendo joven, incomprendida por Andrés, será calificada de “tonta” y finalmente, en la adultez, será humillada por su marido, quien la considera una “loca”. Detrás del desprecio por “correr la carrera por el tiempo infinito” (Garro, 2009: 204), que la protagonista manifiesta, el profesor García, Julio y Andrés expresan un rechazo a la expresión viva de lo real y, por tanto, un desdén a la experiencia de la duración interior que, inevitablemente, los mantiene prisioneros en el “círculo infernal” de la racionalidad pragmática:

JULIO: Existe sólo un mundo que trabaja, que va, que viene, que gana dinero, que usa reloj, que cuenta los minutos y los centavos y que muere solo y acaba podrido en un agujero, con una piedra encima que lleva el nombre del desdichado (Garro, 2009: 207).

Las palabras de Julio expresan la indiferencia que la humanidad manifiesta en la vida natural hacia el devenir del espíritu. El tiempo redondo es el transcurrir vivido en lo material, la temporalidad de la conciencia orientada a lo superfluo, convencida de que en el exterior de sí ha de encontrar la plenitud. El tiempo y su contabilización, asociado a los centavos, expresa la opresión y la insatisfacción que proviene de una sociedad moderna en la que “El dinero ha desalojado amenazadoramente otras escalas de valores tradicionales, instaurándose en una supremacía absoluta” (Revilla, 1995: 133). Como el tiempo, la redondez de los centavos remite a la rueda que es un “Símbolo que deriva del círculo, pero que vincula los significados de éste con acepciones terrenales [...] la rueda es un círculo fabricado por manos de hombres con unos fines utilitarios” (Revilla, 1995: 355): al desarrollo duradero y extenso de lo real, “los hombres lo volvieron

redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como loco” (Garro, 2009: 199). De este modo la referencia al movimiento reiterativo de la rueda, así como a su figura circular, con el que se asocia el mundo que gira ensimismado, caracteriza al devenir cuantificado como una duración en la que la repetición de las acciones engendra el hastío y el cansancio existencial, pues la razón “Evoca la sucesión de los ciclos, el eterno retorno [...] ata su trascendencia a lo perecedero” (Revilla, 2005: 355). En el desarrollo temporal de la realidad convencional, Clara retorna una y otra vez a la misma situación, pues ha suplantado el mundo “plano y hermoso”, del “tiempo infinito” que le promete “morir siendo una misma persona” con el amado (Garro, 2009: 205), por el mundo que pone límites a la manifestación indisoluble de lo real:

PROFESOR GARCÍA: ¡Cálmate, niña! ¡Óyeme! Nínive no existe. Existió hace muchos siglos, mucho antes de que nosotros nacióramos.

CLARITA: ¿Y entonces, por qué sabe usted cómo es?

PROFESOR GARCÍA: Porque la hemos guardado en la memoria. En la memoria de los pueblos.

CLARITA: ¿En la memoria? Pues hay que ir a la memoria.

PROFESOR GARCÍA: La memoria, Clara, es el poder retentivo del hombre. [...] Por ejemplo, ¿ves este pizarrón?

[...]

PROFESOR GARCÍA: Pues bien, si lo quito, y no lo ves más, lo verás en la memoria. Así es como existe Nínive.

CLARITA: Sí, por eso quiero ir.

PROFESOR GARCÍA: ¡Nínive sólo existe en la memoria!

[...]

PROFESOR GARCÍA: Nínive existió como el pizarrón, ya no existe.

CLARITA: ¿Y quién la vio?

PROFESOR GARCÍA: Muchos, muchos hombres.

CLARITA: Entonces, existe como el pizarrón.

PROFESOR GARCÍA: No, no existe; existió hace ya muchos siglos.

CLARITA: Pues hay que ir a buscarla entre los siglos.

PROFESOR GARCÍA: Nadie puede irse por los siglos.

CLARITA: ¡Sí se puede! ¡Yo quiero ir a Nínive! ¡Yo me iré por los siglos hasta que la encuentre! ¡Quiero ir a Níniveeeee! (*Sale corriendo.*)

PROFESOR GARCÍA: ¡Niña! ¡Niña! ¡Niñaaaaa! (*Recogiendo su pizarrón.*) ¡La imaginación es la enfermedad de los débiles! (Garro, 2009: 201-203).

La confrontación entre la niña y su maestro expresan la diversidad de orientaciones de la conciencia para aprehender lo real ya que “la memoria tiene por tanto sus grados sucesivos y distintos de tensión y vitalidad” (Bergson, 2006:

178). Ante el conocimiento del profesor García, que “¡Pasó sus años prendido a su compás, repitiendo cada vez más mal un pequeño libro de texto!” (Garro, 2009: 201), está Clara que no encuentra en la enseñanza de su profesor la revelación de lo real porque éste acude al concepto, a la monotonía del hábito intelectual, “el de una memoria completamente motriz que imprime la marca de la generalidad a su acción”. (Bergson, 2006: 166). Frente a la memoria como hábito, la actividad útil de la retención de los datos, se erige la memoria imaginativa, la que crea el mundo uno y otra vez: frente al plano de la acción está la dimensión del sueño, que “se sostiene en una intuición del espíritu que puedo alargar o acortar a mi antojo; le asigno una duración arbitraria: nada me impide abarcar todo de golpe, como en un cuadro” (Bergson, 2006: 92). Clara acepta que la memoria es la persistencia en la mente de aquello que no se ve, e intuye que si tal imagen está, aunque sea imaginada, es real. Nínive es, porque “Si preguntamos qué es un centauro, poco importa que el centauro exista o no exista, lo que inquirimos es su esencia. Por tanto, el acto de existir, no es el ser” (Caso 2010: 25). La intención de Clara por recuperar Nínive expresa que el intelecto no tiene la facultad de conocer la esencia, pero la conciencia intuitiva puede recobrar la verdadera visión del mundo “en un presente denso y además elástico, que podemos dilatar indefinidamente hacia atrás, haciendo retroceder cada vez más la pantalla que nos oculta a nosotros mismos” (Bergson, 1979: 140). La conciencia de la niña aprende “a ver todas las cosas *sub spee durationis*” (Bergson, 1979: 140) y por eso confía, sin duda alguna, que ha de volver, en medio de los siglos, tras los rastros del pasado ancestral: “caminaré el mundo largo y tendido, lleno de columnas de oro, hasta llegar a Nínive de plata” (Garro, 2009: 202).

Lo que define al espíritu en la memoria intuitiva es que se expresa en su permanencia ancestral porque “Sin duda, no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado entero, comprendida en él nuestra curvatura original del alma, con el que deseamos, queremos y actuamos” (Bergson, 1963: 486). En este sentido Clara es una soñadora porque “Un ser humano que soñara su existencia en lugar de vivirla tendría así indudablemente

bajo su mirada, en todo momento, la multitud infinita de los detalles de su historia pasada” (Bergson, 2006: 165):

CLARA: También yo te busco desde hace miles de años. El profesor García me dijo que uno no puede irse por los siglos, y se equivocó; porque yo tuve que viajar y viajar siglos arriba, para encontrarte a ti, que eras la memoria de mí misma, y la memoria del amor, pues tú guardaste todos los besos y los verbos amorosos que se han conjugado, para venir a decírselos a Clara, que por fin te encuentra en algún recodo del tiempo.

ANDRÉS: (*abrazándola*): ¡Vida mía! ¡No me importa lo que dices, me importa sólo ver el rosa de tus encías, oír el ritmo de tambores de tus pasos, la música geométrica de tu falda, [...]! (Garro, 2009: 204).

El racionalista no puede concebir como verdad la existencia del pasado, el devenir real de Nínive o el Mar de los Sargazos, porque sólo confía en una verdad simbólica que demanda de la realidad un aspecto limitado, definido, unívoco y, por tanto, exento de novedad. Sin embargo, lo “razonable”, como demuestra Bergson, sólo es el resultado artificial del esfuerzo de la conciencia por ponerle determinación a lo que en la existencia pura es indeterminado: “como el profesor García, que creía que estaba en el mundo porque dibujaba círculos de gis en el pizarrón. “¡Clara, éste es el mundo!”, pero el mundo no podía ser ese círculo gris” (Garro, 2009: 205). El círculo porta, entre otras acepciones, el sentido de “lo preciso y regular”; de ciclo, como circunferencia, que a manera de la serpiente se muerde la cola para retornar repetitivamente al mismo punto una y otra vez (Cirlot, 1995: 131): “Será inútil el viaje, porque el mundo es redondo y todos los mares y los caminos llevan al mismo punto” (Garro, 2009: 200).

Si bien el círculo por asociación a la esfera representa la infinitud “con los atributos de homogeneidad y unicidad” (Cirlot, 1995: 188-189) que caracterizan a la totalidad, no posee una connotación positiva en el discurso de *La señora en su balcón*. Más bien el círculo, calificado de “maldito”, está referido a la determinación conceptual de la creación como cosa hecha y estática que se opone a la indeterminación, profusión y libertad con que el espiritualismo caracteriza a la duración interior: “la vida es tendencia, y la esencia de la tendencia es desarrollarse en forma de haz, creando, por el sólo hecho de su crecimiento direcciones divergentes entre las cuales dividirá su impulso” (Bergson, 2007: 114).

El haz “es símbolo de unificación, integración y de fuerza” (Cirlot, 1995: 236) que constituye, en el plano existencial, el sentido de ligadura y entrelazamiento a un centro primigenio. La figura del haz sirve para caracterizar el impulso de vida que es “una creación renovada sin cesar” (Bergson, 2007: 118) porque “sólo está por entero completa en el punto de partida” (Bergson, 2007, 131). En oposición al círculo que se cierra uniendo recursivamente los puntos, el soplo de vida está ligado a la “armonía entre términos que se complementan” (Bergson, 2007: 131) porque “Deriva de una identidad original”, pero “no se cumple jamás en el sentido de una asociación, sino de una *dísociación*, jamás hacia la convergencia, sino hacia la *divergencia* de los esfuerzos” (Bergson, 2007: 131). El devenir tendido, “plano y hermoso”, que Clara busca parece coincidir con la “línea de la evolución” (Bergson, 2007: 132) que “crea, sobre líneas divergentes, formas siempre nuevas” (Bergson, 2007: 116). La mirada de la niña sobre la temporalidad de lo real se opone al círculo de gis, no sólo porque es la representación simbólica que pretende apresar infructuosamente lo Absoluto, sino porque representa la preeminencia de lo estático por sobre lo dinámico, la finitud por sobre la inmortalidad, la imposibilidad por sobre la oportunidad, el hábito por sobre lo nuevo y lo hecho por sobre lo que se crea:

CLARA: ¿Cuál fue el día, cuál la Clara, que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma...? Hubo un tiempo en que corrí por el mundo, cuando era plano y hermoso. Pero los compases, las leyes y los hombres lo volvieron redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como loco. Antes, los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en el círculo maldito... ¿Te acuerdas? (Garro, 2009: 199).

La figura del compás reitera la oposición entre la duración determinada de la vida, dada por la razón, y la vivencia de una duración indeterminada, propia del devenir del espíritu creador, si se le asocia al simbolismo geométrico del “espacio, de las formas y de los grafismos” (Cirlot, 1995: 216). El instrumento, al realizar el trazo, tiene “el poder de medir” (Cirlot, 1995: 142), es decir, de poner límites que es lo mismo que fragmentar “la unidad de nuestra intuición original” ante la expresión de lo real, pues “lo que ordinariamente se llama un hecho no es la realidad tal como aparecería a una intuición inmediata, sino una adaptación de lo real a los intereses

de la práctica y a las exigencias de la vida social” (Bergson, 2006: 191). El utilitarismo sustituye el desarrollo incierto del porvenir, que es la condición de la evolución del espíritu de vida, por la estabilidad y la regularidad de la materia que simbolizada por el círculo, el compás y la ley expresa el corte y la disminución que el tiempo cronológico opera sobre el devenir absoluto e indeterminado del ser fluyendo en la creación. La racionalidad, ejercida por la sociedad pragmática, es la que “abolió a los siglos pasados y por venir” (Garro, 2009: 208), dejando a Clara en el “tiempo de los relojes” (Garro, 2009: 208) cuyo simbolismo expresa la transitoriedad y la posibilidad de la muerte. El tiempo pragmático es la duración de los muertos en vida porque la inercia cíclica es “eternidad de muerte, pues no es otra cosa que el movimiento vaciado de la movilidad en que consistía su vida” (Bergson, 1960: 33).

Si la verdadera identidad de lo esencial es una continuidad moviente y sempiterna, la restricción o delimitación entre los ciclos temporales es aparente. El pasado “se conserva por sí mismo, automáticamente. Todo entero, sin duda, nos sigue a cada instante” (Bergson, 1963: 485) y “se manifiesta pues íntegramente a nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque solamente una débil parte se convierta en representación” (Bergson, 1963: 486). Cuando la protagonista expresa su deseo por ir al encuentro de Nínive, descendiendo entre los siglos para reencontrarse con el “tiempo infinito”, manifiesta su determinación por introducirse en el fondo esencial que recubre la redondez de la naranja, porque la ciudad sólo existe en lo intangible, en la esencia incorpórea de una duración perenne, indeterminada y caótica, pero fidedigna:

CLARA: (*descubriéndose*): ¿Qué dices? ¿Cómo puedes decir que tengo miedo, cuando los árboles se han cubierto de naranjas redondas y doradas y en cada una de ellas hay una Clara viviendo por fin en su ciudad? En Nínive Plateada. ¿Miedo de qué?

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

CLARA: ¡Del muladar! Siempre lo busqué, y hasta ahora lo encuentro. Tú no lo sabes, Andrés; pero desde niña ando en busca de ese muladar en el que han tirado lo hermoso. Y hasta ahora lo hallo, con sus escalinatas, sus columnas, sus templos, sus estatuas. Antes no podía hallarlo. Me faltabas tú. Tú, que estabas escondido detrás de algunas de sus ruinas, esperándome desde hacía miles de años.

ANDRÉS: ¡Claro que te esperaba, amor mío! Cuando veía a las jóvenes caminar por la Avenida Juárez, apresuraba el paso, ¿será alguna de ellas?; pero al ver sus rostros, me daba cuenta de que ninguno era el que yo buscaba.

[...]

ANDRÉS (*abrazándola*): ¡Vida mía! ¡[...] único puerto en donde puedo anclar!

CLARA: ¿Anclar? No, Andrés, debemos correr como los ríos. Tú y yo seremos el mismo río; y llegaremos hasta Nínive; y seguiremos la carrera por el tiempo infinito, despeñándonos juntos por los siglos hasta encontrar el origen del amor y allí permanecer para siempre, como la fuerza que inflama los pechos de los enamorados.

ANDRÉS: ¡Todo eso lo haremos juntos, en una casa, rodeados de niños locos y ardientes como tú!

CLARA: ¿Por qué me hablas así? ¿Por qué cuando yo te propongo el viaje, tú me propones el puerto, la casa? (Garro, 2009: 203-204).

Tanto en esta como en la primera escena temporal, Clara vincula la libertad del espíritu con la movilidad y longitud del río, que guardan relación con la caracterización de la duración real, correspondiente al ímpetu de vida bergsoniano. El filósofo define que éste es un flujo incesantemente creador, el cual se asocia a la noción del río como “fuerza creadora de la naturaleza” (Cirlot, 1995: 389), además de evocar el movimiento y la renovación” (Revilla, 1995: 350). La búsqueda de la protagonista corresponde al anhelo por la “eternidad de vida”, “donde nuestra duración sería reencontrada en nosotros como las vibraciones en la luz” (Bergson, 1960: 34). Para ir al “encuentro de Nínive y del infinito tiempo” (Garro, 2009: 209), Clara debe transformarse en río porque “El agua es el equivalente líquido de la luz” (Cooper, 2007: 11) y ésta es el sustrato esencial que “antecede todas las demás realidades, [...] en cuanto condición primera para las mismas” (Revilla, 1995: 255). Clara busca un navegar sin límites y por eso pretende ir más allá de las demarcaciones razonables para aventurarse en el misterio, en lo desconocido, en el peligro de no ser en lo definitivo que representa la ilimitación de la duración absoluta. El abismo oceánico, siendo “la fuente primordial del universo” (Cooper, 2007:10), promete a Clara la unidad. El tiempo infinito, que provee la vinculación sempiterna con lo real, posee su sede en un estado supraindividual porque “el movimiento no será captado desde fuera y, en

cierta medida, desde mí, sino desde dentro, en él, en sí” (Bergson, 1960: 10). Al salir de la circunferencia que la aprisiona, la protagonista sucumbe al peligro de lo no fragmentado: emerger del mundo acotado por la duración cronológica implica la disolución de su particularidad en lo indiviso, lo inseparable o lo único. Así caracterizado, el viaje que la protagonista pretende realizar, se comprende como un tránsito hacia la madurez espiritual, pues las columnas “simbolizan, cósmicamente, la eterna estabilidad; su hueco, la entrada a la eternidad” (Cirlot, 1995: 141), que guarda relación con su intención de seguir “la carrera por el tiempo infinito” (Garro, 2009: 204). El acto de correr remite a la movilidad esencial de una esencia creadora que fluye perenne e incesante, ya que “Lo real, lo vivido, lo concreto, se reconoce porque es la variabilidad misma” (Bergson 1960: 28). De este modo el discurso opera una inversión del sentido fehaciente que comúnmente se le da a la temporalidad patente, exterior y cronológica, para hacer corresponder a lo verdaderamente vivo con la duración latente, interior y profusa. Dicha inversión se evidencia en las palabras de la protagonista cuando reconoce que “Ese mundo malvado es aparente. Detrás está el otro mundo maravilloso. Y detrás del tiempo de los relojes está el otro tiempo infinito de la dicha. Tú no quieres verlo, no quieres ver a Nínive, ni la memoria, ni los siglos” (Garro, 2009).

Si bien, en su búsqueda, la protagonista se reencuentra con ella misma a través de la memoria, limitada por su inherente corporalidad, no puede escapar del círculo opresivo del tiempo finito: “Pero hubo algo, alguien que me lanzó dentro de mí misma, a mirar para siempre este paisaje de Claras, del cual no podré escapar” (Garro, 2009: 208). Tal y como lo expresa argumentalmente la protagonista, la estructura dramática reitera, al final del relato escénico, que el orden cronológico del devenir temporal de la vida natural es una prisión recursiva y monótona, un círculo “aburrido, gris” (Garro, 2009: 202), pues se desarrolla de manera cíclica, resolviendo la anécdota en un mismo punto que hace coincidir el principio con el desenlace del relato: el acto del suicidio. De este modo, el discurso pondera que, desde la realidad de lo manifiesto, Clara nunca podrá habitar en la duración interior de lo vital, porque ésta es lo “absolutamente heterogéneo” que excluye “la relación categorial de causalidad; y con ello la posibilidad de conferir sentido a la

relación primordial trascendente mediante categorías del entendimiento; luego, la numerabilidad; y por último la delimitación espacio-temporal” (Otto, 2009: 42). La protagonista realiza su última huida a través de la muerte; una vez que ha traspasado el umbral de la realidad exterior a la interior, su ser se restituye a la libertad móvil de lo viviente. Nínive entraña el retorno a la vida esencial que no conoce tiempo ni espacio. Si la ciudad es “una gota de agua perfecta” (Garro, 2009: 208) que permanece en el tiempo, puede considerarse la fuente primigenia de donde mana la creación que corre en un devenir profuso e incesante. La evocación del río que deriva en la ciudad plateada, luego de un viaje siglos arriba, vincula su descripción con “el retorno a los orígenes” simbolizado por el fluir del río cuyas aguas corren hacia arriba, es decir, el camino tendido que le permite retornar al centro primigenio de lo vital. La ciudad cuyo atributo es no sólo su constitución argentina, sino su antigüedad expresa también esta restitución al principio en el que no existe la definición del ser en individualidades, sino en la vastedad indisoluble de lo Absoluto. Por eso, sólo en ella es posible la conjunción del principio femenino de la plata y el masculino del camino de oro por el que se llega a ella. Los metales superiores alienados expresan la totalidad del principio creador según la noción espiritualista porque “la unidad misma de la vida, [...] es, para emplear la expresión de un filósofo antiguo, un todo que simpatiza consigo mismo” (Bergson, 1963: 641). Sin embargo, el renacimiento de Clara en la duración absoluta, sólo se evidencia por las palabras que anteceden a su caída al vacío: “Ya sólo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, translúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles” (Garro, 2009: 208). Puesto que la gota de agua perfecta vincula a la ciudad con la figura del diamante más puro y sus atributos de “Luz, vida, [...] durabilidad, incorruptibilidad (Cooper, 2007: 97)” que lo convierte en “centro místico irradiante” (Cirlot, 1995: 171), el discurso pondera que es imposible representarlo mediante cualquier enunciación conceptual. La enunciación ausente del tiempo infinito responde a que lo adamantino es por definición lo inconquistable. Dado que el encuentro con

la duración absoluta ocurre fuera de la temporalidad manifiesta, el final abierto del texto sólo puede invitar al espectador a especular que la protagonista retorna a la vivencia prístina de su ciudad ideal.

### **III.2. *Un hogar sólido*: la tumba y el orden solar**

En *Un hogar sólido* la estructura dramática se resuelve en una única escena temporal en la que se muestra a los personajes, como sucede también con Clara de *La señora en su balcón*, en el camino de retorno al tiempo primordial. El tiempo diegético y el tiempo de la representación coinciden en duración, pues los sucesos de la fábula suceden en la misma cantidad de tiempo que supone la representación. La puesta en escena contempla el relato lineal de la inmersión de Lidia dentro de la cripta, el encuentro con sus familiares fallecidos y su transfiguración en las losas de su tumba. Sin embargo, dentro del espacio utópico del “hogar sólido”, el tiempo dramático representa una temporalidad que no coincide con las determinaciones cronológicas, ya que el texto dramático expone, a través de la vivencia inmortal de Lidia, que lo vital es una continuidad indivisible y sempiterna. Al proponer que la vida no se interrumpe cuando ocurre el deceso de la protagonista, el discurso evidencia su afinidad con la noción espiritualista sobre la percepción psíquica de la duración real:

Nuestra atención se fija en ellos [algunos actos] porque le interesan más, pero cada uno de ellos es llevado por la masa fluida de nuestra existencia psicológica entera. Cada uno de ellos no es más que el punto mejor iluminado de una zona móvil que comprende todo lo que sentimos, pensamos, queremos, todo lo que somos, en fin, en un momento dado. Es esta zona entera la que constituye, en realidad, nuestro estado. Ahora bien, de los estados así definidos puede decirse que no son elementos distintos. Se continúan unos a otros en un transcurso sin fin (Bergson, 1963: 484).

Aunque la diégesis ocurre en una sola gran escena temporal, el texto dramático expone lingüísticamente que el desarrollo de la existencia se resuelve en una triada de planos espacio-temporales que adquieren sus características de enunciación por los distintos modos en que se relaciona el espíritu con la

conciencia universal: el orden terrenal, el orden solar y el orden celestial. El primero contempla el desempeño de lo vital en la existencia terrena, durante el proceso cronológico que va de la vida a la muerte; el segundo se realiza a partir del fallecimiento hasta el momento del Juicio Final, en el que se da paso al tercero que consiste en la integración total e indisoluble del uno con el todo. Sin embargo, la escenificación sólo presenta patentemente el orden solar, la existencia dentro de la cripta que comporta una actuación del espíritu liberada de la necesidad de la materia en un tiempo que se muestra imperecedero. Desde la perspectiva de la inmortalidad, la duración de la vida natural correspondería, entonces, a “una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa” (Bergson, 2006: 214). Una vez en la tumba, los familiares fallecidos de Lidia le muestran que los límites de lo terreno son tan sólo una porción que la razón entresaca de un devenir temporal que es, en realidad, mucho más amplio y profundo. Su percepción por la conciencia es relativo si se considera que su transcurrir no es más que un tránsito finito, definido en su duración por la mayor o menor tardanza con que la evolución perenne del flujo creador reconquista su movilidad a través de la degradación del cuerpo físico:

*Arriba se oyen muchos pasos que se detienen y después aumentan.*

MAMÁ JESUSITA: ¡Catita! Ven acá y púleme la frente; quiero que brille como la estrella polar. Dichoso el tiempo en que yo corría por la casa como una 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. ¿Te acuerdas, Gertrudis? ¡Eso era vivir! Rodeada de mis niños tiesos y limpios como pizarrines.

GERTRUDIS: Sí, mamá. Y me acuerdo también de tu corchito quemado para hacerte ojeras; y de los limones que comías para que la sangre se te hiciera agua. Y de aquellas noches en que te ibas con papá al Teatro de los Héroes. ¡Qué bonita te veías con tu abanico y las dormilonas en las orejas!

MAMÁ JESUSITA: ¡Ya ves, hija, la vida es un soplo! Cada vez que llegaba al palco... (Garro, 2009: 22-23)

Al hacer patente el devenir dentro de la cripta y ponderar como latente la intervención del tiempo cronológico, el texto demuestra que el desarrollo temporal en la tierra no es absoluto. Por medio de la escenificación, el espectador descubre

una dimensión de lo real que es habitualmente incognoscible: el presente del acontecimiento teatral corresponde a la visión interior del espíritu, al devenir de la conciencia fluyendo en la duración real. Aunque en apariencia isocrónico, el relato, atendiendo a la duración atribuida, está marcado por la distensión si se considera que la escenificación sitúa al espectador en el ámbito de la inmortalidad; de este modo, el discurso expresa que la inserción del plano temporal latente es tan sólo una interrupción en un tiempo que permanece sempiterno.<sup>93</sup> En la gran escena temporal que corresponde al desarrollo de la fábula dentro de la cripta, se inserta el acontecer finito de la vida terrena; su realización se vislumbra, apenas durante el breve momento que dura la remoción y restitución de las losas que cubren la tumba:

*Arriba, por el trozo de bóveda abierta al cielo, se ven los pies de una mujer suspendidos en un círculo de luz. [...] Viene tiesa, con un traje blanco, los brazos cruzados al pecho. Los dedos en cruz, y la cabeza inclinada. Los ojos cerrados (Garro, 2009: 25)*

El desarrollo paralelo y continuo del tiempo mortal e inmortal se evidencia únicamente mediante la referencia verbal que los personajes hacen sobre el sepelio que ocurre en el mismo instante en el cementerio. Mediante el diálogo de los fallecidos, el texto establece que el orden de lo terreno pertenece a un plano temporal caracterizado por la duración en el tiempo cronológico y por el dominio externo del espacio que, según el espiritualismo, son resultado del uso preeminente de la razón: “LIDIA: ¡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...” (Garro, 2009: 28). Los relojes que se encuentran en el hogar terrenal, asociados al “simbolismo numérico” (Cirlot, 1995: 384), muestran la limitación que supone la medida cronológica en unidades de duración matemática, evidenciando la fragmentación que la

---

<sup>93</sup> En el modelo dramatológico, “La duración absoluta o extensión se refiere al tiempo de la acción, es decir a la suma de los tiempos patentes y latentes. La duración relativa indica relación entre las duraciones de la fábula y la escenificación, y se denomina velocidad si se mide en el interior de una escena temporal y ritmo si se mide en una secuencia de escenas, por lo general en la obra toda. La velocidad normal es por definición la isocronía, es decir, la igualdad (y la coincidencia punto por punto) entre el tiempo representante y el representado [...]” (García, 2007: 19).

necesidad de la vida material opera sobre el devenir continuo de lo real. En el orden físico de lo terreno, la desdicha proviene de la aparente disolución de la vida, de la certeza de que la existencia tiene un fin, pues el reloj alude “al tiempo que huye”, “la vida que escapa” (Revilla, 1995: 348). En la vida natural, la acción humana se rige por la impostura de que la actividad vital tiene límites, ignorando que mientras la materia cae en la corrupción, el espíritu se mantiene durando sempiternamente en solidaridad con el ritmo trascendente del todo universal.

Según el espiritualismo, cuando la razón piensa lo real ha de hacerlo a costa de inmovilizarlo y fragmentarlo, pues, bajo el cometido de tornarlo útil, lo viviente sólo puede dársele en la forma simbólica de lo estático y limitado, es decir, en un tiempo finito y un espacio limitado. De ahí que el tiempo, medido objetivamente, suponga el distanciamiento entre la joven y el transcurrir fehaciente de lo vital, evidenciado por su incapacidad para encontrar el vínculo que une las distintas expresiones de lo manifiesto en su unidad primigenia: “el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno...” (Garro, 2009: 29). Tanto la figura de los relojes como los ojos sin párpados, que nunca se cierran, vinculan la imposibilidad de Lidia adulta para encontrar el “hilo mágico” con su incapacidad para volverse hacia el interior de sí misma; sin la posibilidad de dejar de ver lo evidente o de percibir únicamente el exterior, su conciencia nunca asiste a la duración real porque el devenir cuantificado es producto de un modo de percepción temporal apresado en la fragmentación o separabilidad. Por eso, en la vida natural, el hogar no puede caracterizarse como un lugar donde “Cada balcón sería una patria diferente; sus muebles florecerían; de sus copas brotarían surtidores; de las sábanas, alfombras mágicas para viajar al sueño; de las manos de mis niños, castillos, banderas y batallas...” (Garro, 2009: 29). Lidia acepta que el desarrollo de la vida terrena se expresa por etapas bien definidas que a su vez delimitan la relación entre la conciencia y el devenir vital; la medida cronológica de su edad determinó el fin de su infancia, instaurando una experiencia de lo real regida por la desesperanza:

LIDIA: Pero todo fue inútil. Los ojos furiosos no dejaron de mirarme nunca.  
[...]

MUNI: Me lo dijiste en la Comisaria. En ese patio ajeno, lejos para siempre del otro patio, en cuyo cielo un campanario nos contaba las horas que nos iban quedando para el juego.

LIDIA: Sí, Muni, y en ti guardé el último día que fuimos niños. Después sólo quedó una Lidia sentada de cara a la pared, esperando... (Garro, 2009: 29).

La añoranza de los personajes por la infancia radica en su caracterización como un transcurrir prodigioso en que la conciencia imaginativa no es otra cosa que la facultad de vislumbrar el propio ser apegado a la duración de lo vital, ya que, según Bergson, “la vida es invención como la actividad consciente, creación incesante como ella” (Bergson, 1963: 503). Ahí, el juego posibilitaba ser todas las cosas, el tiempo se trastocaba en otras realidades y los espacios definidos por la materia dejaban de ser límites irreductibles. La vida podía ser “un laberinto de risas” (Garro, 2009), tal y como lo es, en su duración real, el movimiento continuo de la vida, pues creándose a medida que transcurre hace impredecible su realización en un plan definido; su avance laberíntico muestra que “su porvenir desborda su presente” (Bergson, 2007:118). Sin embargo la coincidencia con el carácter temporal del impulso de vida, se desvanece a medida que la vida adulta impone el deber sobre el placer del juego. Los personajes exponen que su desazón proviene de que la actividad desinteresada con que el infante se enfrenta a la vida se rompe impelida por el aprovechamiento útil de la materia: la inteligencia constructora impera por sobre la imaginación creadora; la medida útil del tiempo por sobre la experiencia ilimitada de la vida en sí misma; el orden por sobre lo impredecible y la movilidad por sobre el estatismo. En la descripción de Muni resalta la imagen asombrosa de la casa infantil y su oposición a las acciones desagradables y obligadas de la vida convencional:

MUNI: ¿Por qué, prima Lili? ¿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, meadores de perros. 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... (Garro, 2009: 28).

Los personajes, al asumir la pérdida de la infancia como un cambio definitivo de realización de lo real, caracterizan al orden terreno como un ámbito utilitario en que el tiempo corresponde a la percepción colocada sobre la representación de sí mismo, es decir, a la evidencia de un transcurrir temporal simbólico cuyo procedimiento es asequible porque puede definirse por presente, pasado y futuro. Cuando la conciencia se aleja del desarrollo creativo de la vida, puesto que es más redituable obrar sobre el objeto ya conocido que coincidir con la siempre renovada manifestación de lo creado, la existencia se vuelve una reiteración automática. Para Lidia, la certeza de la muerte, sin la esperanza de la vida en el espíritu, engendra “un infierno circular” en el que la existencia “la invariable duración, medida por el reloj, es motivo de angustia” (Revilla, 1995: 348), pues la figura que mide el tiempo remite, como en los otros textos, al mecanismo automático de la sociedad pragmática que cifra su bienestar en el provecho útil del tiempo. Esta es una manera de realización de lo vital que se muestra monótona y repetitiva porque la conciencia, ceñida a lo inteligible, configura el transcurrir de la vida “obedeciendo a leyes, los objetos uniéndose a los objetos y los hechos a los hechos a través de relaciones constantes, adoptando de este modo la configuración general de la materia” (Bergson, 2007: 199). Cuando Lidia ocupa su mirada en otros ojos, que a su vez miran sin cesar los propios ojos, compromete la vida en un automatismo sin salida; el “infierno circular” es la estabilidad de la mirada unívoca que se resuelve en la negación de la creación perpetua, es decir, la ceguera ante el discurrir desinteresado o sin provecho que todavía podía ejercer en el juego cuando era niña. Si en la vida terrena, “Los conceptos y las intenciones son duales a causa de que el pensamiento está más preocupado por los perceptos y las acciones que por experimentarse a sí mismo como es” (Loy, 2000: 25), para los personajes, el devenir de la vida natural se comporta bajo la medida cronológica, como un ciclo reiterativo de la desdicha, una existencia en mortandad, es decir, sin coincidencia con la realidad íntima del transcurrir ilimitado de la conciencia creadora:

LIDIA: ¡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 [...] Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno [...] Pero todo fue inútil. Los ojos furiosos no dejaron de mirarme nunca (Garro, 2009: 28).

Atrapada en el utilitarismo, su conciencia permanece en la tensión de volver a su aspiración espiritual, aceptar los modos sorprendentes y espontáneos en que se resuelve el desarrollo de la fuerza creadora, o volcarse a las exigencias terrenales, es decir, al devenir impuesto por el reloj “que simboliza [...] la tiranía sobre los compromisos cotidianos [...] en cuanto ámbito de actividades inexcusables” (Revilla, 2009: 348). De este modo, a través de la exposición argumental, el discurso opone a la circularidad del devenir natural la consideración de una duración vital, extensa y profusa, que se mantiene imperecedera porque es creación continua y siempre nueva. Desde el orden inmortal Lidia, al asistir a la transfiguración de su ser en las infinitas expresiones de la creación, cae en cuenta de que el tiempo cronológico del orden terrenal se concibe como un “infierno circular” siempre y cuando la conciencia no note que debajo de la pretendida regularidad de las acciones, existe “una invención de [instrumentos] útiles incesantemente renovada” (Bergson, 1997: 119). Sin embargo, para experimentar la solidez de todo lo creado, es preciso que ocurra la muerte porque los ojos bajo su acepción de “visión física, que pasó a simbolizar la visión intelectual” (Revilla, 1995: 303), necesitan cerrarse a lo superfluo, negar los relojes que evocan “una exigencia no humana que nos acompaña doquiera” (Revilla, 1995: 348) y esto sólo ocurre una vez que el impulso de vida, a través de su desarrollo incesante, se ha desembarazado de su prisión material. La temporalidad extensa que los personajes viven dentro de la tumba, aunada a la caracterización de la dimensión inmortal como el modo de “*aprender a ser todas las cosas*” (Garro, 2009: 30) expresa que existencia material es relativa si se considera que su duración no es más que un tránsito finito, definido en su duración por la mayor o menor tardanza con que la evolución perenne del flujo creador reconquista su movilidad, puesto

que “la vida, desde sus orígenes, es la continuación de un solo y mismo impulso que se ha repartido entre líneas de evolución divergentes” (Bergson, 1963: 532).

En la configuración del discurso, la preeminencia del plano espacio-temporal de la muerte, como condición necesaria hacia la recuperación de la duración absoluta, está dada por su representación “visible” en oposición al carácter “invisible” con que se enuncia, para el espectador, el espacio de la vida material. La relación entre el tiempo patente del sepulcro y el tiempo latente del cementerio pondera, mediante la clausura del sepulcro y, por tanto, de la interrupción de la vida natural en la sobrenatural que se mantiene continua, que las manifestaciones de la primera no son tan consistentes ni tan sustanciales como parece ser, pues se diluye en la experiencia profunda de la mayor duración del devenir espiritual:

LIDIA: ¿Y la abuela?

CLEMENTE: No puede levantarse. ¿Te acuerdas que cometimos el error de enterrarla en camisón?

MAMÁ JESUSITA: Sí, Lilí, aquí me tienes acostada por *secula seculórum*.

[...]

LIDIA: ¿Y tú quién eres, preciosa?

CATALINA:: ¡Catita!

LIDIA: ¡Claro! ¡Si la teníamos sobre el piano! Ahora está en casa de Evita. ¡Qué tristeza cuando la veíamos, tan melancólica, pintada en su traje blanco! Se me había olvidado que estaba aquí.

VICENTE: ¿Y no te da gusto conocerme a mí, sobrina?

LIDIA: ¡Tío Vicente! También a ti te teníamos en la sala, con tu uniforme y en una cajita de terciopelo rojo, tu medalla.

EVA: ¿Y de tu tía Eva no te acuerdas?

LIDIA: ¡Tía Eva! Sí, te recuerdo apenas, con tu pelo rubio tendido al sol [...] *Del círculo de luz surge una voz.*

VOZ: La generosa tierra de nuestro México abre sus brazos para darte amoroso cobijo. Virtuosa dama, madre ejemplarísima, esposa modelo, dejas un hueco irreparable...

[...]

CATITA: Siempre dice lo mismo don Hilario.

MAMÁ JESUSITA: No es don Hilario, Catita, don Hilario hace la friolera de sesenta y siete años que murió.

[...]

*Empiezan a poner las losas. La escena se oscurece paulatinamente.*  
(Garro, 2009: 26-27)

La anacronía y la paradoja con que se expresa la vida de este mundo subterráneo denotan que la concretización de la duración interior sería imposible en el plano de la vida natural, pues éste no puede contener en sus límites espacio-temporales el devenir continuo del ímpetu de vida. Como lo propone el espiritualismo, la escenificación muestra que la vida natural se comporta a la manera del cuadro que resalta de un todo que lo supera en extensión: el orden terrenal no es la determinación irreductible de la vida, sino una de las expresiones latentes, potenciales, de la existencia ilimitada que subyace en el impulso de vida. Aunque, atendiendo a la configuración escenográfica que propone el texto dramático, la representación de la tumba procede icónicamente, la distancia representativa resulta infinita en relación al plano temporal que evoca este espacio escénico. En la muerte, los personajes no dejan de durar, más bien, duran bajo las atribuciones de un presente continuo que es lo moviente real. Por eso, Catita puede permanecer en sus cinco años de edad, siendo la joven más vieja, pues aunque fallecida mucho antes que los demás familiares, vive en el eterno presente de la “continuidad realmente vivida” (Bergson, 2006: 193). Como lo distingue el espiritualismo, en la coincidencia con la esencia vital, el transcurrir de la vida “ya no se trata pues de una representación, se trata de una acción” (Bergson, 2006: 93) que, siendo independiente de la primera, se revela a la razón como anacrónica, pero que es en realidad la actualidad dinámica que caracteriza lo viviente:

En realidad, ninguno comienza ni termina, sino todos se prolongan unos en otros. Será, pues, necesario evocar la imagen de un espectro de mil matices, con degradaciones insensibles que permitan pasar de un matiz a otro. [...] Pero los matices sucesivos del espectro permanecerán siempre exteriores unos a otros. [...] Al contrario, lo que es duración pura excluye toda idea de yuxtaposición, de exterioridad recíproca y de extensión. Imaginémoslo más bien un elástico infinitamente pequeño, contraído —si fuera posible— en un punto matemático. Alarguémoslo progresivamente de manera que hagamos salir del punto una línea que vaya agrandándose siempre. Fijemos nuestra atención, no sobre la línea en tanto que línea, sino sobre la acción que la traza. Consideremos que esta acción, a pesar de su duración, es indivisible, si se supone que se realiza sin detenerse, que si es intercalada una detención, se hacen dos acciones en lugar de una, y entonces cada una de esas acciones será el indivisible de que

hablamos, que jamás es divisible la acción moviente misma, sino la línea inmóvil que deposita bajo de sí como una huella en el espacio (Bergson, 1960: 14).

El descenso de Lidia a la tumba es el símil del camino que la conciencia recorre cuando se desliza de la superficie de la idea del tiempo a la profundidad vital que sustenta la perenne movilidad universal. Del mismo modo que las losas de la tumba se fracturan para introducir a la joven en la realidad de la muerte, se quebrantan los límites espacio-temporales de la razón de la protagonista para acceder a la realidad de lo vivo mediante la configuración del tiempo patente en el espacio escénico de la tumba. Mamá Jesusita expresa que esta vivencia no dual de lo real es única y no puede expresarse según el orden habitual de lo conocido: “¡Ay, hijita! ¡Ojalá y nunca te toque ser ojos de ciegos de pez ciego en lo más profundo de los mares! No sabes la impresión terrible que tuve, era como ver y no ver cosas jamás pensadas” (Garro, 2009: 29). Una vez dentro de la cripta, el tiempo del discurrir biológico se detiene, la casa deja de tener relojes y ventanas, pues la ausencia de corporeidad libera a la conciencia de su faena útil y, por tanto, del uso de la inteligencia y de su conceptualización utilitaria del tiempo. Sin embargo, si bien el orden solar, el transcurrir temporal dentro de la cripta, comporta una actuación del espíritu liberada de la necesidad de la materia en un tiempo que se configura imperecedero e inmóvil, se presenta aun como una duración dependiente del cumplimiento de la disolución total en el Absoluto. Dentro del sepulcro, los personajes se mantienen en la espera del Juicio Final, en el que antes de constituirse en Dios para siempre deben aprender a superar su “caída en la materia”, es decir, a vivir en la “desintegración y desaparición completa de sus partículas astrales” (Blavatsky, 2010: 824). El deceso de Lidia constituye el comienzo del desarraigo del espíritu a la vida “mundana”; es el comienzo de la restitución progresiva del espíritu a la indeterminación del no ser en lo absoluto que promete el orden celestial. En la dimensión interior de la cripta, los personajes reconocen que, en ésta, su experiencia vital es todavía un lugar de paso, la inmortalidad es, pues, parte de una duración mayor tan extensa como inefable:

*Silencio. Ponen la última losa.*

LIDIA: Y ahora, ¿qué hacemos?

CLEMENTE: Esperar.

LIDIA: ¿Esperar todavía?

GERTRUDIS: Sí, hija, ya irás viendo.

[...]

MUNI: Sí, Lili, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río. No nadaremos en el Mezcala, seremos el Mezcala.

[...]

CLEMENTE: [...] Da miedo aprender a ser todas las cosas.

GERTRUDIS: Sobre todo que en el mundo apenas si aprende uno a ser hombre.

[...]

MAMÁ JESUSITA: Luego Dios nos llamará a su seno.

CLEMENTE: Después de haber aprendido a ser todas las cosas, aparecerá la lanza de San Miguel, centro del universo, y a su vez surgirán las huestes divinas de los ángeles, y entraremos en el orden celestial (Garro, 2009: 28-30).

A semejanza del orden terrenal, el orden dentro de la cripta es una dimensión que, como expresión concreta exterior o diferenciada de la divinidad, es aún la “reflexión y el vehículo del verdadero sol, que es *Âtmâ*, invisible en este plano” (Blavatsky, 2010: 853). Más bien, la eternidad del recinto mortuario es pasajera y corresponde a la “significación positiva y superior de las tinieblas” (Cirlot, 1995: 419), pues es el segundo trayecto hacia la restitución con el todo primigenio. Como los personajes lo reconocen, la duración objetivada por la representación escénica corresponde, entonces, a una “segunda” dimensión, en la que Lidia aún puede percibir a sus familiares fallecidos en su individualidad a causa de que el “segundo nacimiento” ocurre en el orden del cosmos o, en palabras de Bergson, en el desarrollo de las posibilidades infinitas de lo vital, pero que, al final de su trayecto evolutivo, se disolverá en la unidad del Absoluto que se caracteriza por ser una “eternidad viviente”, “la concreción de toda duración como la materialidad es su dispersión” (Bergson, 1960: 34). De este modo, la estancia en la cripta propone al “hogar sólido” como centro de perfeccionamiento espiritual, pues remite a la realización posterior de una “segunda muerte” que sucede a la primera correspondiente a la del cuerpo físico.

El “orden solar”, que ocurre en la obscuridad dentro de la tierra, remite al “dualismo del sol en su etapa escondida, de ‘viaje nocturno por el mar’, símbolo de inmanencia como el color negro, y también de culpa, ocultación y expiación” (Cirlot, 1995: 418). De ahí que la caracterización temporal del sepulcro corresponde a un estado que se mantiene fijo en el tiempo, una eternidad inmóvil, porque los personajes como el Sol se encuentran “en el nadir, en la profundidad de la que debe, con esfuerzo y sufrimiento, ascender hasta el cenit” (Cirlot, 1995: 418). El tiempo patente del “hogar sólido”, en el que la escenificación sitúa el desarrollo de la fábula, adquiere el sentido de una realidad intermedia, un preámbulo a la unión total con el principio creador, demostrando que la realidad inmortal es el camino o tendencia inversa a la materialidad. En la tumba “veremos entonces, en la actividad vital, lo que subsiste del movimiento directo en el movimiento invertido, una *realidad que se hace a través de la que se deshace* (Bergson, 1963: 718). Por eso, antes de su “muerte al cosmos” y de su “tercer nacimiento”, es decir la vuelta definitiva al origen indefinido del impulso creador, los personajes, sin la urgencia de la vida útil, pueden advertir que lo vital es “un centro del que saldrían los mundos como de un inmenso ramillete, suponiendo, sin embargo, que no considero este centro como una cosa, sino como una continuidad en incesante surgimiento” (Bergson, 1963: 718-719). La transfiguración de los personajes en viento, lluvia, leño, aullido o juego, indica que el encuentro con la solidez de la existencia implica restituir al ser individual a la inestabilidad de un único impulso de vida que nunca cesa de crear y en el que los fenómenos divergentes de esa creación revelan su participación en los demás, manifestando que en cada uno de ellos se encierra virtualmente todas las posibilidades de ejecución de lo existente. Desde la visión de los muertos, el público comprende que en la duración real los personajes mutan sempiternamente porque su perfeccionamiento espiritual corresponde a percibir que “las propiedades vitales no están nunca enteramente realizadas, sino siempre en vía de realización: son menos *estados* que *tendencias*” (Bergson, 1963: 493).

A diferencia de lo que sucede en el orden terrenal, Lidia se mantiene en un presente continuo que es lo moviente real y siendo lo real indisoluble les es dado

ser siendo todo, pues lo que es no remite a la vivencia particular que es la superficie fragmentada de lo vivo representada a la inteligencia, sino que refiere a la esencia de lo vital en la que todo es uno. Como la protagonista lo añora, en el sepulcro se vislumbra que “a lo largo de este hilo se transmite, hasta la más pequeña parcela del mundo en que vivimos, la duración inmanente al todo del universo” (Bergson, 1963: 491). Si a la tumba se le confiere el valor del “hogar sólido” es porque corresponde al lugar cósmico central que “contiene en germen todo cuanto éste [el cosmos] contendrá en el estado de plena manifestación” (Guénon, 2009: 164):

MUNI: No estés triste, Lilí. Hallarás el hilo, y hallarás a la araña.

CLEMENTE: ¿Lilí, no estás contenta? 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.

MUNI: Sí, Lilí, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río. No nadaremos en el Mezcala, seremos el Mezcala (Garro, 2009: 29).

En la vida material los personajes sólo perciben el contenedor, pero no el contenido, la representación de la acción, pero no la acción, el puro marco conceptual, pero no la fidelidad que el concepto guarda dentro: no se puede ser el Mezcala, tan sólo se puede nadar en su superficie. La duración real corresponde a la realización no dual del flujo de vida, por lo que Lidia no experimentará a su ser separado de la conciencia universal; no será necesario, porque ella no será más en el tiempo. Sin embargo, dado que “ninguna imagen expresará completamente el sentimiento original que yo tengo de la fluencia de mí mismo” (Bergson, 1960: 15), el modo de enunciación de la duración absoluta, donde se ubica la raíz y fundamento de todo lo real, a la cual tiende la conciencia ensanchada, remite a su carácter inefable. La unión de lo uno con lo Absoluto es indefinible y se niega, por propia naturaleza, a revelarse mediante las leyes de cualquier otra forma de vida; por tanto, en la configuración espacio-temporal, el carácter trascendente del orden místico sólo puede ocupar el lugar de lo ausente. A semejanza de *El Encanto*, *tendajón mixto* y *La señora en su balcón*, esta dimensión temporal sólo es aludida verbalmente, mostrando con su ausencia que es imposible expresarla con cualquier estrategia conceptual o cualquier aprehensión desde su exterior.

MAMÁ JESUSITA: Ya no habrá mundo, Catita, porque todo eso lo seremos después del Juicio Final.

CATITA (*Llora*): ¿Ya no habrá mundo? ¿Y cuándo lo voy a ver? Yo no vi nada, ni siquiera aprendí el silabario. Yo quiero que haya mundo.

VICENTE: ¡Velo ahora, Catita! (Garro, 2009: 30).

Mamá Jesusita expresa que vivir en el tiempo ilimitado, es existir en la indeterminación, lo que supone que no haya “mundo” estructurado fuera de esta duración sempiterna de lo real. Lo único que Catita no puede ser es “la ventana que mire al mundo” (Garro, 2009) porque eso implicaría hacerla salir del discurrir interior para ensombrecer su mirada a través de las construcciones conceptuales de lo real. El relato está definido por la intensión, pues el final abierto, pondera que la escenificación ha mostrado una etapa de la realización vital que precede a la disolución definitiva en lo divino. Ésta se dará, finalmente, en el orden celestial, sin arraigamiento material y, por ello, sin lugar específico de realización espacial; es el reino total de la conciencia universal en el que lo humano, al fundirse con el todo, deja de cumplirse en el tiempo.

### **III.3. *El Encanto, tendajón mixto: el tendajón y el tiempo de la luz***

Si para Lidia la muerte revela la diversidad de ordenes temporales, para Anselmo, el “encantamiento” le permite encontrar la plenitud en un orden temporal distinto. La construcción en abismo de *El Encanto, tendajón mixto* desarrolla una secuencia de escenas temporales derivadas de tres distintos planos de realidad, tres experiencias divergentes del tiempo y el espacio producidas por las diversas alteridades de los estados de conciencia.<sup>94</sup> El primero está evidenciado mediante la introducción de un personaje-narrador; corresponde a la realidad vivida por el espectador, el tiempo convencional, que remite al propio proceso y lugar de la representación escénica. El segundo refiere al lugar donde se desarrolla la anécdota, el tiempo de la ficción que alude a los sucesos acaecidos en el Cerro de la Herradura un tres de mayo. El último concierne al tendajón, el tiempo del

---

<sup>94</sup> José Luis García Barrientos denomina escena temporal a “cada segmento dramático de desarrollo continuo” (2001: 86), que constituirían la sucesión absoluta de presentes a las que asistimos en un relato escénico.

devenir del espíritu, que emerge como una dimensión alterna que revoca los principios espacio-temporales tanto de la realidad vivida como de la ficticia. El texto dramático propone que el espectador asiste no sólo a la representación del encuentro sobrenatural entre los tres arrieros y una hermosa mujer de cabellera negra (narración en segundo grado), sino también a un relato escénico-dramático sobre un narrador que cuenta una leyenda (narración en primer grado), proponiendo dos dimensiones de lo real distantes en el tiempo, pero reunidas por acción de la memoria.

Dentro de la segunda diégesis se establece también otra realidad: la dimensión mágica de la tienda donde Anselmo asiste a la duración real del flujo de vida, la dimensión vasta e inconmensurable de la disolución en el Absoluto. El narrador posee un carácter metadieético, puesto que ubicado como personaje en la diégesis de primer grado, funciona como el agente discursivo de la narración en segundo grado constituida por el relato cuyo eje es el acontecimiento de la aparición prodigiosa. De acuerdo a los planos temporales, el tiempo diegético de este relato implica la duración de un año entero. Aunque la trama, como un todo, se articula de manera cronológicamente lineal, la intervención evidente del personaje-narrador altera la ordenación lógica y sucesiva de la historia principal: la aventura de Anselmo Duque, Juventino Juárez y Ramiro Rosas al encontrarse con la Mujer del Hermoso Pelo Negro. El personaje, mediante la aparente función narrativa, da cuenta de los límites del tiempo diegético, pero también explícita el tiempo escénico, porque si bien forma parte de la representación misma, lo patente de su presencia permite evocar el tiempo “real”, la instancia temporal en que se desarrolla la vida del espectador, para oponerla a la temporalidad de carácter ficticio de los acontecimientos de la escenificación: *“Un camino real. Unas rocas. El Narrador, solo en medio de la escena* (Garro 2009: 65).<sup>95</sup> El plano

---

<sup>95</sup> Debido a la enunciación inmediata característica del teatro, el narrador es siempre un personaje, pues no es enunciador externo a la ficción, sino que forma parte de ella: “en el drama un narrador o cualquier otra forma de verdadero “sujeto de la enunciación” es una instancia necesariamente invisible, pero invisible por ausente y ausente por imposible. [...] Los personajes que hacen en algunas obras el papel de “dramaturgo” en cualquiera de sus modalidades, la más inapropiada de las cuales es el “narrador”, no son evidentemente verdaderos dramaturgos –figura por definición ausente en el drama- sino personajesseudodramaturgos y, en el peor de los casos,

temporal de la representación da comienzo propiamente con el narrador, pues éste desde el escenario explica a su interlocutor, es decir, al público asistente, los antecedentes del acontecimiento que el procedimiento escénico relatará. De este modo, el escenario se convierte en el soporte de la memoria, objetivando el tiempo subjetivo mediante su representación en el presente escénico. Implícitamente, mediante el recurso de la metateatralidad, *El Encanto, tendajón mixto* expresa la relatividad del tiempo cronológico, mostrando que la duración real es un presente continuo:

La aparente discontinuidad de la vida psicológica estriba, pues, en que nuestra atención se fija sobre ella por una serie de actos discontinuos: donde no hay más que una pendiente dulce, creemos percibir, siguiendo la línea rota de nuestros actos de atención, los peldaños de una escalera (Bergson, 1963: 483).

Por acción de la naturaleza presente de la escenificación, el espectador, asiste como los arrieros a una diversidad de realidades en las que su espíritu coexiste en un presente sostenido. La leyenda, el suceso supuestamente distante según la cronología temporal, se torna contemporánea, es decir, se vuelve el mismo presente del espectador. La segunda aparición del Narrador al suspender el tiempo diegético, permite nuevamente la emergencia del plano del tiempo escénico. Esto fragmenta la historia principal, dando por resultado una estructuración del tiempo dramático en dos escenas temporales cuyo comienzo corresponde siempre a su intervención. En ambos casos, para dar paso al transcurrir del tiempo diegético, la narración es sustituida por la enunciación directa en voz de los personajes, a la par que la ilusión del dispositivo escénico y sus recursos hacen aparecer el espacio donde se desarrolla el relato ficticio. La escena se transfigura de mero recinto teatral a emplazamiento espacial de la ficción:

NARRADOR: [...] Aquí, en este mismo Cerro de la Herradura, que tantas y tantas cosas ha visto, tan bien curvado, tan alto, y en donde no se da sino el huizache, sucedió... Dicen las lenguas que era un tres de mayo, ya anocheciendo...

---

seudonarradores: se trata pues de un “efecto”, no de una categoría, ni siquiera formal” (García, 2001:197).

*(La escena se oscurece. Luego vuelve a iluminarse con una luz de crepúsculo. El Narrador ha desaparecido, en su lugar están los tres arrieros [...]) (65).*

El personaje se oculta, el monólogo narrativo cesa, pero la marca textual de los puntos suspensivos sugiere que el relato que el Narrador ha comenzado lingüísticamente prosigue ahora con los medios de la escena. El espectador se instala en el discurrir interior de este personaje; la escenificación corresponde a la puesta en escena de su conciencia que ilumina una cierta parte de esa duración constante que es la vida. El carácter de leyenda que se le confiere al relato de los arrieros expresa que lo que se considera el pasado no es más que la ocultación racional que la percepción activa realiza sobre el resto del devenir de un Todo, cuya duración es tan vasta como extendida indefinidamente: “la “subjetividad” de las cualidades sensibles consiste sobre todo en una especie de contracción de lo real, operada por nuestra memoria” (Bergson, 2006: 48). Por medio de la función narrativa del personaje que comienza la acción escénica se define la transición del plano temporal de la realidad de la representación teatral a la de la representación de la memoria: el relato ficticio en sí mismo que muestra también, dentro de la anécdota, la oposición entre el tiempo material, objetivamente contabilizado, y el tiempo subjetivo de la conciencia del protagonista dentro del tendajón. De este modo, el texto dramático muestra a la temporalidad vivida enmarcada en la temporalidad escénica y ésta, a su vez, en la temporalidad ficticia para establecer, de manera semejante al espiritualismo, que la vida humana es una experiencia heterogénea que depende de la mayor o menor coincidencia de la conciencia con la duración esencial.

La alteridad temporal, mostrada en la configuración de la estructura dramática, también se desarrolla argumentalmente. En el inicio de las dos escenas temporales correspondientes al plano de la historia ficticia los arrieros evocan el desarrollo “natural” del tiempo. Identificadas con la realidad exterior, su temporalidad muestra que la conciencia aprehende el devenir de lo real por medio de su simbolización o representación. De ahí que los personajes comprendan el tiempo bajo la configuración matemática habitual: “¡Un año son muchos días, y

una copa es una copa!” (Garro, 2009: 73). Durante el desarrollo del relato escénico, el tiempo pragmático, medido cronológicamente, es un acontecer superficial de la vida que se asocia al simbolismo de la piedra para expresar su vínculo con la dimensión racional de la conciencia y la instauración de un orden que suplanta la duración de la esencia creadora, impidiendo la plenitud existencial. Los arrieros, calificados de “sabelotodos”, cuentan “las horas de sudar y maldecir” (Garro, 2009: 73) a través de su andar por los caminos donde “las piedras son de verdad” (Garro, 2009: 69). La vida ordinaria se caracteriza por la fatiga de un transcurrir cíclico y monótono de los años “redondos”, en los cuales los arrieros sólo han visto “nada más que padeceres” (Garro, 2009: 67). Estos hombres, “penando en despoblado” (Garro, 2009: 65) y con “los pies gastados” (Garro, 2009: 66) lamentan su andar invariable en soledad. Sin embargo, cuando aparece la oportunidad de cambiar su suerte, la actitud de estos hombres muestra que son “piedra de camino real” (Garro, 2009: 74), porque no se dejan llevar por la “amable compañía de la mujer” (Garro, 2009: 69). La incapacidad de estos personajes para experimentar el prodigio expresa que las “semanas cargadas de piedras y congojas” (Garro: 73) es el estado en que se despliega la conciencia atada al hábito; es el tiempo de los hombres que se rigen por la costumbre y que “razonablemente” despliegan su actividad existencial circunscrita únicamente a su utilidad práctica:

*(El telón se levanta y aparece otra vez "El Encanto", resplandeciente. Detrás del mostrador está sonriendo la Mujer del Hermoso Pelo Negro. Anselmo Duque acaba de beber la copa. La deja sobre el mostrador y se queda mirando a la mujer. Anselmo lleva la misma ropa y la barba crecida.)*

JUVENTINO: ¡Anselmo!, ¿un año entero te duró la misma copa?

RAMIRO: ¡Uy!, ¡un año redondo para beber una copa!

JUVENTINO: ¡Újule!, ¡en cualquier cantina hubiera bebido cientos!

Ramiro: ¡Vente; esto ni para cantina sirve! (Garro, 2009: 73)

Cuando la tienda mágica les vuelve a abrir sus puertas, Juventino y Ramiro pasan por alto el prodigio, calificándolo negativamente con base en la utilidad que la experiencia pudiera haber ofrecido, sin atender al valor que posee en sí misma. Mientras Anselmo se solaza en la duración interior del recinto, sus amigos sólo

advierten la temporalidad en su modo externo o superfluo, el cual acepta el significado de la piedra en su aspecto de “solidificación del ritmo creador” (Cirlot, 1995: 362). El espiritualismo bergsoniano explica que “Nuestra inteligencia, cuando sigue su inclinación natural, procede por percepciones sólidas, por un lado, y por concepciones estables, por otro” (Bergson, 1986: 29). Desde esta perspectiva, la solidificación corresponde a la cuantificación del tiempo, pues ésta implica un ejercicio racional que inmoviliza en porciones el devenir continuo de lo real. Los arrieros fragmentan la movilidad indivisa de su existencia esencial, creyendo aprehender, con la estabilidad de la medida cronológica, la evolución impredecible de la vida; su conciencia “se instala en la red de conceptos hechos, y procura apresar en ellos, como en una red, algo de la realidad que pasa. No lo hace sin duda para obtener conocimiento interior y metafísico de lo real, sino simplemente para usarlo” [...] (Bergson, 1986: 29). Dado que, según el espiritualismo, el absoluto sólo puede darse a través de la visión íntima de la duración real, en el relato, el desarrollo temporal de la vida natural adquiere la connotación de lo falso o lo aparente. La medida cronológica es una construcción utilitaria, pero irreal de la duración. El año “redondo” que experimentan los arrieros fuera del tendajón guarda relación con el simbolismo de la piedra en su acepción de “lo durable y lo cercado”, es decir lo que posee límites y está encerrado en ellos. El peregrinaje a través del paisaje pedregoso del “camino real” muestra que la fragmentación temporal es una barrera que impide la coincidencia con el principio de vida, pues

[...] las rocas que cubren un pozo, manantial o cueva del tesoro e impiden el acceso a las aguas de la vida que manan de la roca, simbolizan las dificultades y condiciones necesarias que deben ser superadas o comprendidas y satisfechas antes de que las aguas de la vida o los tesoros esotéricos del conocimiento oculto puedan ser encontrados (Cooper, 2007: 145).

Dado que la certeza de los arrieros se funda en lo que la realidad les muestra de primera mano, éstos permanecen siempre fuera del tiempo prodigioso porque consideran que es más “seguro un camino real que la vereda que ella [la tendera] puede ofrecer” (Garro, 2009: 74). Juventino y Ramiro se condenan al tiempo de

“sudar y maldecir” (Garro, 2009: 73), mientras Anselmo se instala en el “El tiempo de los pájaros, las fuentes y la luz” (Garro, 2009: 73), porque la experiencia del fluir universal se encuentra en el interior de “El Encanto”. Ésta es la realidad interior, en la que los personajes asisten a una duración temporal en la que el devenir del “yo” se manifiesta en su verdad. De modo semejante al espiritualismo, el discurso pondera que la vida es una creación ilimitada y sempiterna. La mujer revela la vida duradera y continua, propia del desarrollo del impulso vital, cuando declara que en su tienda “¡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” (Garro, 2009: 72-73). El texto dramático expone la contradicción entre la experiencia temporal superflua y el devenir esencial a través de la inserción de la dimensión prodigiosa en el desarrollo racional de la vida. El personaje-narrador abre el relato de la ficción un tres de mayo legendario; instituye el “axis mundi”, la coyuntura temporal en que lo oculto devela su presencia para hacer contacto con lo manifiesto. Desde su primera aparición “El Encanto” se manifiesta como un plano de realidad ajeno al orden lógico de la vida habitual en cuanto que da cabida a lo maravilloso: “MUJER (*sacudiéndose la cabellera de la cual brotan pájaros que revolotean alrededor de su cara [...]*)” (Garro, 2009: 69). Las acciones de la mujer evocan el simbolismo del árbol, el cual expresa “lo cambiante y expansivo” (Cooper, 2007: 145). Dichos atributos corresponden a la caracterización espiritualista de la duración esencial, por lo que se oponen a la connotación de rigidez y estabilidad de la temporalidad asociada al “cielo que [...] será de piedra por desconocer a la mujer” (Garro, 2009: 74), en el que, sin embargo, los arrieros pretenden encontrar erróneamente la certeza de la vida:

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

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

[...]

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

RAMIRO: ¡Un año son muchos días y una copa es una copa! ¿Todavía no ves el engaño? (Garro, 2009: 73).

Si el arriero desconoce a la mujer se condena a los límites del orden material, en el que la medida cronológica asigna un fin a la duración y, por tanto, engendra un devenir conmensurable cuya conclusión es la muerte. Aunque naturalmente vivos, estos arrieros son considerados “un hombre muerto”, porque se mantienen distantes del ímpetu vital en el tiempo inmóvil de la realidad exterior: “Tú no naciste. Tú moriste desde niño, y sólo acarreas piedras por los caminos llenos de piedras y te niegas a la hermosura” (Garro, 2009:74). Para la mujer, Juventino no nació porque, según el espiritualismo, “un yo que no cambia no dura, y un estado psicológico que permanece idéntico a sí mismo, en tanto no es reemplazado por el estado siguiente, no dura ya” (Bergson, 1963: 484-485). La vida consiste en duración continua y movilidad incesante; nacer equivale, entonces, a la mutación constante del ser deviniendo en el Ser. Al establecer que la duración de la realidad oculta persiste más allá de los límites de la enunciación del tiempo objetivo, el texto muestra que el desarrollo limitado de la vida natural es una impostura. La segunda escena temporal, que se inaugura con una nueva intervención del narrador ocupa la estrategia de la duplicación, reproduciendo la estructura de la primera, lo que da por resultado la noción de un devenir continuo, extenso e imperecedero de los acontecimientos.<sup>96</sup> No obstante resulta una repetición parcial porque muestra una variante fundamental que es, precisamente, la ponderación del discurso sobre el tiempo del impulso vital. En el inicio de la segunda unidad, la acción se retoma justo en el instante en que quedó suspendida en el primer cuadro. La elipsis explicativa de la segunda intervención de la figura narradora comprime los sucesos que siguieron a la desaparición de Anselmo para adelantar la acción hasta situarla nuevamente en la encrucijada del tiempo que constituye el umbral del prodigio.

---

<sup>96</sup> Según el modelo dramatológico la noción de “Frecuencia” es la “relación entre las ocurrencias de un fenómeno de la fábula en la escenificación y, viceversa, de un fenómeno de la escenificación en la historia o argumento” (García, 2001: 98). La desigualdad entre las ocurrencias escénicas y diegéticas puede presentarse en la forma repetitiva, cuando se representa varias veces lo que ocurre una vez, y de forma iterativa, cuando se representa de una vez lo que ocurre varias veces.

NARRADOR: Dicen que al llegar al pueblo hubo muchas lágrimas. Los amigos de Anselmo Duque contaron su desaparición; y ésta fue la causa de tanto duelo. Entonces se hicieron ruegos para que el joven saliera de El Encanto, y sus amigos fueron a buscarlo. Un día tres de mayo, del año que siguió... (Garro: 72)

Sin embargo, en esta ocasión la confusión de los arrieros ya no es provocado por la sola aparición del tendajón, sino por el distinto orden del suceder del tiempo que se vive en éste. El tiempo diegético, cuyo desarrollo responde a las características cronológicas del tiempo "real", ha continuado durante "un año redondo" (Garro, 2009: 73), pero el nuevo develamiento de la tienda muestra que la duración dentro de ella ha consistido en un instante eterno, que perdura hasta volver al enclave propicio en que la tienda se hace presente. Desde el exterior de la tienda, el surgimiento del plano de realidad de "El Encanto" corresponde a una pausa en el tiempo diegético. La suspensión temporal con que se manifiesta la segunda emergencia del tendajón, consiste en una regresión para los arrieros que perciben el orden temporal del tiempo diegético.<sup>97</sup> Desde su percepción racionalizante, el tiempo ha seguido su curso cronológico en el que se "sustituye lo continuo por lo discontinuo, la movilidad por la estabilidad, la tendencia en vías de cambio por los puntos fijos que marcan la dirección del cambio y la tendencia" (Bergson, 1986: 29). Así, parece que Juventino y Ramiro vuelven a un punto anterior del tiempo, al momento en que, prisionero de "El Encanto", dejaron bebiendo a Anselmo la copa que le ofrecía la mujer. La primera escena temporal finaliza con la desaparición del

---

<sup>97</sup> En el texto dramático garriano, la estrategia de la regresión permite apuntalar el carácter temporal del tiempo perenne. De la misma manera como ocurre con la categoría de la repetición, su caracterización resulta problemática debido a la distinción entre varios planos de realidad. Para los arrieros sería una regresión interna, una vuelta a lo anterior, pero como el tiempo místico es mayor en extensión, en este sentido sería externa. Además desde la perspectiva interior del tendajón no existiría propiamente puesto que ahí el curso del tiempo es un presente perpetuo que revoca los límites cronológicos. Sería parcial porque tiempo infinito y finito no coinciden en extensión. Los arrieros vuelven el siguiente tres de mayo a convocar el prodigio de una realidad que es no la de su cotidiano, por tanto, la regresión sería heterodiegética. Se catalogaría como asociativa porque responde a "razones psicológicas, 'tiene como pretexto una analogía de sensaciones y de emociones': su principio fundamental 'no es ya el de la causalidad sino el de la repetición, y la dramaturgia abandona el hilo del laberinto por el del inconsciente' o la memoria voluntaria" (García, 2007: 94) o, en el caso de Garro, por el de la intuición.

arriero que, “encantado” por la mujer, traspasa la dimensión cotidiana de la vida fatigosa y se instala en el placer:

*La Mujer del hermoso pelo negro sirve una copa y se la ofrece. Anselmo cruza el umbral de "El Encanto" y coge la copa. [...] Anselmo levanta la copa, que brilla como un astro. [...] Anselmo se lleva la copa a los labios. Da el primer trago y la tienda "El Encanto", Anselmo y la Mujer desaparecen. La escena vuelve a quedar con luz de crepúsculo, sin el resplandor de la tiendita (Garro, 2009: 71-72).*

La barba crecida del personaje testimonia el transcurrir inminente de cada minuto de quien experimenta corporalmente el paso de los días, pero su conciencia, inmersa en la apreciación de su duración interior, percibe que “Esta realidad es movilidad. No existen cosas hechas sino cosas que se hacen; ni *estados* que se mantienen, sino estados que cambian” (Bergson, 2004: 28-29). La evolución física de Anselmo expone la noción espiritualista que pondera la vida del espíritu como imperecedera. Como todas las otras expresiones individuales de la creación, el cuerpo del protagonista es sólo una detención momentánea del ímpetu vital, ya que “es la misma inversión del mismo movimiento [de lo vital] la que crea a la vez la intelectualidad del espíritu y la materialidad de las cosas” (Bergson, 1963: 679). El cuerpo de Anselmo envejece porque el flujo de la vida que lo constituye prosigue su camino creador en un movimiento sempiterno; la duración real es una “marcha continua en la dirección general que determina un impulso primero” (Bergson, 1963: 582). Sin embargo su conciencia se suspende en el mismo acto de beber la copa que “contiene todos los días”, porque la esencia vital consiste, precisamente, en un devenir que es “unidad múltiple y multiplicidad una” (Bergson, 1963: 727). El cuerpo de Anselmo como unidad independiente a la duración continua de lo vital es una ilusión racional, una esquematización de su ser, pero su espíritu hecho del todo de la creación subsiste como perdura la esencia universal misma, lo que demuestra que el esfuerzo de lo vital es “creador de la materia por su sola interrupción” (Bergson, 1963: 716). Sin embargo, aunque la enunciación manifiesta la contención del tiempo del prodigio en el tiempo cronológico, el discurso lo presenta, paradójicamente, como un tiempo desbordado, sin límites, más extenso en su duración que el que lo contiene. La escena que sucede

posteriormente a la primera aparición de “El Encanto” utiliza la estrategia del resumen temporal, pues relata, mediante la convención del tiempo diegético, la magnitud inexpresable del tiempo místico:

*Anselmo se lleva la copa a los labios. Da el primer trago, y la tienda "El Encanto", Anselmo y la Mujer desaparecen. [...]*

JUVENTINO: ¿Qué pasó, Ramiro Rosas? Se apagó su resplandor. Ya no veo nada.

RAMIRO: ¡Se lo tragó en pura luz!

[...]

RAMIRO: No nos queda sino buscarlo. En donde lo perdimos lo hallaremos.

¡Seguro que volverán a abrir El Encanto!

*Salen. Pausa. Se ilumina la escena solitaria. El Narrador.*

NARRADOR: Dicen que al llegar al pueblo hubo muchas lágrimas. [...]

Entonces [...] sus amigos fueron a buscarlo. Un día tres de mayo, del año que siguió....

*Se oscurece la escena. Luego la luz se transforma en luz de crepúsculo.*

*Entran Juventino Juárez y Ramiro Rosas.*

[...]

Los dos miran hacia el lugar donde vieron la tienda.

[...]

Anselmo Duque acaba de beber la copa. La deja sobre el mostrador y se queda mirando a la mujer [...] (Garro, 2009: 71-72).

Cuando el telón vuelve a descubrir el emplazamiento de “El Encanto”, un año después, Juventino y Ramiro observan el corte artificial que su raciocinio opera sobre lo real, aprecian la materialidad, pero no pueden estimar el espíritu imperecedero de Anselmo. El ritmo temporal del relato está marcado por la intensión que se definiría bajo la perspectiva exterior o interior según el tipo de percepción que ejecuten los personajes. Se manifiesta de manera exterior en el caso de los arrieros, cuya perspectiva de lo que ocurrió en el tendajón se establece a partir del plano objetivo: la duración del acontecimiento corresponde a al concepto temporal finito. Se torna interior desde la vivencia dentro del plano del tendajón porque la movilidad universal rebasa a la vida total de los arrieros: la duración del prodigio es infinita e inefable. Para Juventino y Ramiro, cuya conciencia se orienta hacia el exterior, dicha experiencia casi no dura; pero, Anselmo se ha mantenido suspendido en un tiempo que, aunque en apariencia cronológica es muy breve, es más vasto porque su espíritu se mantiene existiendo

en una duración indivisa: “percibirá la fluidez continua del tiempo real que mana indivisible” (Bergson, 1986: 57). Este carácter temporal corresponde al centro interno de lo vital, identificado tanto con la cueva como con la copa en su acepción de corazón, cuyos simbolismos expresan la relación inversa entre la pequeñez del contenedor y la extrema abundancia de su contenido. La mujer advierte que, dentro de “El Encanto”, “¡Una copa y un año son lo mismo! (Garro, 2009: 73), porque el interior o cavidad del Cerro de la Herradura contiene, como el principio de vida con respecto a lo manifiesto, lo que es “comparable a lo que hay de más pequeño [...] cuando en realidad es lo que hay de más grande, [...] del mismo modo que la unidad aparece como el menor de los números, aunque los contenga a todos y produzca de por sí toda su serie indefinida” (Guéron, 2009: 163). Asociada a la copa, el protagonista bebe el elixir de la inmortalidad para renacer al devenir “invisible” que le corresponde al principio vital, ya que, como afirma Bergson, “en su contacto con la materia la vida es comparable a un impulso, considerada en sí misma es una inmensidad de virtualidad, una interpenetración de mil tendencias que no serán sin embargo ‘mil’ hasta que unas se exterioricen con respecto a otras, es decir, hasta que se espacialicen (Bergson, 1963: 727-728). Esta virtualidad temporal se expresa a través de la explicación de la mujer: “Aquí medimos con medidas que ustedes desconocen” (Garro, 2009: 73). Si son abolidas las coordenadas convencionales con que se mide la duración del tiempo, éste se mira como eterno, puesto que “lo que se presta a simultáneamente a una aprehensión indivisible y a una enumeración inagotable es, por definición, infinito” (Bergson, 1986: 7). Mientras en el plano del tiempo natural ha pasado un año, y en la representación algunos minutos, en la dimensión de la percepción intuitiva todo es un transcurrir perpetuo, del que sólo se conoce algunos indicios a través del diálogo de los personajes.

Mediante el plano temporal del tendajón, configurado como ausente, el texto muestra que ser en lo absoluto es, pues, la abdicación a ser en el devenir relativo del tiempo de la realidad cotidiana; significa no ser más en el tiempo, sino ser el tiempo mismo. El recurso de mantener oculto al tendajón detrás del telón denota que la conciencia, a menos que renuncie a la concretización de lo vital,

puede acceder a la fluencia indeterminada de la Conciencia universal. Según Bergson “Materia o espíritu, la realidad se nos aparece como un perpetuo devenir. Se hace o se deshace, pero de hecho *no* es jamás. Tal es la intuición que tenemos del espíritu cuando separamos el velo que se interpone entre nuestra conciencia y nosotros” (Bergson, 1963: 740). Su inefabilidad es inherente ya que por medio de la intuición “habré renunciado a toda traducción para poseer por el original” (Bergson, 1986: 5) y esto implica conocer la existencia de lo absoluto que no es susceptible de enunciar:

RAMIRO: Por favor te lo pido; ¿qué has visto, Anselmo?

ANSELMO: (*Sin verlos*) ¿Qué he visto?... Si pudiera decirlo... apenas estoy empezando a ver... todavía me falta mucho. ..

RAMIRO: Pero de lo que has entrevisto cuéntanos algo...

ANSELMO: He visto... otra luz... otros colores... otras lagunas... (Garro, 2009: 63).

La imposibilidad del arriero para describir su estadía dentro del tendajón expresa que la experiencia de la “eternidad de vida” no se puede expresar con conceptos o símbolos sin correr el riesgo de tergiversar su naturaleza, pues, como lo expresa Bergson, el razonamiento matemático o las leyes de la sucesión elaboradas de acuerdo a la naturaleza del lenguaje son insuficientes para expresar la veracidad de la duración real. Al traspasar el umbral de “El Encanto”, Anselmo muere a su temporalidad cronológica y renace a un devenir sostenido en el tiempo que remite a la “regeneración psíquica” [que] tiene lugar en el ámbito de las posibilidades sutiles de la individualidad humana” (Guéron, 2009: 172). Instalado en el devenir infinito, la mujer lo incita a experimentar “otra” vida: “Hay que vivir embriagados, mirando las embriagadores fuentes, los pájaros y los ojos de la mujer” (Garro, 2009: 67). Cirlot advierte que Jung considera el simbolismo de la fuente como “una imagen del ánima como origen de la vida interior y de la energía espiritual” (Cirlot, 1995: 211-212). Dicha interpretación mantiene correspondencia con el modo de conocimiento distinto que supone la intuición, pues éste es, según Bergson, un descenso al interior del yo que lo pone en contacto la duración real (Bergson, 1986). La fuente “deviene simbólica del ‘centro’ y del origen en actividad” (Cirlot, 1995: 211), propiedades que también caracterizan la noción de ímpetu vital y su perenne movilidad creadora. La experiencia temporal ilimitada se rompe cuando

Anselmo vuelve a entrar en contacto con la realidad percedera, pues en el mundo material sólo le es posible conocer lo vital de acuerdo a los parámetros de la fragmentación y la estabilidad que se expresan, entre otras cosas, en la consideración cronológica del tiempo.

El estado de cautiverio de Anselmo dentro de la tienda significa, paradójicamente, una mayor libertad que la de los otros arrieros, pues le procura la plenitud en un ámbito sin fragmentación espacial o temporal, que son normalmente las restricciones de la inherente corporalidad humana: “nuestro cuerpo ocupa su centro; de ese mundo material, él es lo que nosotros sentimos derramarse directamente; en su estado actual consiste la actualidad de nuestro presente” (Bergson, 2006: 150-151). Considerado como centro de lo vital, la apertura de “El Encanto”, en el “corazón” de la montaña, corresponde a la “puerta de los hombres”; pero el umbral de la “mujer del agua” (Garro, 2009: 68), la bebida de su copa, constituye “la puerta de los dioses” por la cual Anselmo pasa definitivamente del tiempo manifestado al ámbito no manifiesto que no acepta tiempo alguno: “A la luna, como al agua, se vincula el prestigio del conocimiento de la iniciación, ya que éste ha enseñado al hombre el tiempo concreto, distinto del tiempo astronómico [...] y es bajo el signo de la luna que se abre el ciclo de las reencarnaciones” (Bergbeder, 1971: 34). La primera entrada recibe a los “iniciados en los ‘pequeños misterios’ como simples profanos, puesto que no han sobrepasado aún el estado humano” (Guénon, 1995: 177); la segunda es la salida “por la cual pasan solamente los seres que tiene acceso a los estados supraindividuales” (Guénon, 1995: 177). En el centro de lo vital hay, pues, otro centro más pequeño, el corazón del Ser; el tendajón es el paso para “visitar las aguas debajo de las aguas” (Garro, 2009: 74) que suponen el ahogamiento de Anselmo en la duración del universo si se considera, como lo hace Bergson, que “El flujo del tiempo se convierte aquí en la realidad misma” (Bergson, 1963: 807) y que la inmersión, siendo doble, corresponde al “tercer nacimiento”: “la pérdida del yo o el ego en el océano de la unidad indiferenciada”(Cooper, 2007: 14). De ahí que la duración real sea la potencia de ser en comunión con todas las cosas, lo que le permite a Anselmo “encontrar el filo del agua”, “caminar los sueños”, “visitar

las aguas debajo de las aguas” y “entrar en el canto de los pájaros” (Garro, 2009: 74).

La omnipresencia sólo ocurre en el tiempo original, en el plano primigenio de creación o, para decirlo como los aborígenes, en “el tiempo del sueño”.<sup>98</sup> La alusión a las aves remite a la conquista de la inmortalidad que “conlleva fundamentalmente la reintegración al centro del ser humano, es decir al punto en el que se establece la comunicación con los estados superiores del ser” (Guénon, 2009: 46). Asociados a la mujer que los hace revolotear alrededor de su cabellera, le confieren a lo femenino el atributo de el “árbol que representa el eje que atraviesa cada estado del ser y vincula todos los estados entre sí” (Guénon, 2009: 47). De tal modo que la unión con su contrario promete a Anselmo la restitución a la duración continua y perenne del impulso de vida, pues éste es la totalidad en que yace lo no manifestado. El secreto esencial de la vida se encuentra oculto en la mujer cuyos atributos de garza remiten a la regeneración y “renovación de la vida” (Cooper, 2007: 85), los que también definen el carácter incesantemente móvil de la duración del Ser. La visión de la esencia móvil del ímpetu vital corresponde a la caracterización de lo femenino como el vuelo de una garza; aunque la intelectualidad quiera apresarla, su naturaleza huidiza, impredecible e incesante lo hace imposible:

JUVENTINO: 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...

RAMIRO: Te pareces a la garza, es cierto, por eso no eres de fiar. De repente, vas a dar el volido... para mí sigues no siendo de veras.

MUJER: De veras, soy. Aunque para ti no fuera (Garro, 2009: 68).

Sin embargo, ser en el origen dinámico de todo cuanto existe implica la inefabilidad, ya que “el movimiento no será aprehendido desde fuera y, en cierto modo, desde mí, sino desde dentro en él, en sí” (Bergson, 1986: 5). La segunda escena temporal que expresa la temporalidad latente del tendajón permite

---

<sup>98</sup> La palabra aborigen proviene del vocablo ab-origene que significa en el origen, en el principio de todas las cosas. Mircea Eliade apunta que algunas de estas tribus conciben a los relatos sagrados de su mitología como sucesos que ocurrieron en un espacio temporal cuyas características son análogas al soñar. El tiempo mítico es el tiempo del sueño (Eliade, 1999: 22).

enunciar el tiempo ausente: el devenir en el seno mismo de la mujer o la fecundidad creadora. Si en la primera ocasión, la tendera, “hija de las lagunas” (Garro, 2009: 68) ofrece a Anselmo de beber mientras le asegura que “¡Esta copa te sacará del llano, y nunca va dejarte en soledad! (Garro, 2009: 71); en la segunda apertura de “El Encanto”: “*La Mujer del Hermoso Pelo Negro le echa los brazos al cuello. La escena queda a oscuras*” (Garro, 2009: 74). El arriero se niega a retornar al tiempo de los hombres para solazarse definitivamente en la luz. El corazón de la tendera, asimilada a la copa de estrellas, implica lo imperecedero de la Creación, en tanto es “la combinación de los triángulos masculino y femenino y del fuego y del agua” (Cooper, 2007: 77) que da pie a la totalidad. Cuando Anselmo se enamora de la Mujer del Hermoso Pelo Negro se deja abrazar por el flujo incesante de la vida y experimenta, entonces, la matriz del tiempo, duración amorosa de la creación que, según Bergson, es la esencia de Dios. Anselmo “se ofrece al cielo” (Cooper, 2007: 58); ya no es más, es el devenir mismo. Si por hechizo se entiende el dominio de la potencia superior sobre lo humano, el encuentro con la esencia de lo existente es, pues, un “encantamiento”.

### **III. 4. *Los pilares de Doña Blanca*: el corazón y el tiempo de la totalidad**

La única escena temporal que constituye *Los pilares de Doña Blanca* sucede en un ámbito fantástico, por lo que el tiempo dramático sitúa al espectador en un plano temporal que corresponde a un mundo distinto al convencional. Sin embargo, es precisamente esta formulación explícita del mundo fantástico, su representación fehaciente sobre el escenario, la que indica la paradoja temporal entre el devenir concreto de lo material y el devenir subjetivo del espíritu. Como en *Un hogar sólido*, la escenificación pretende que el nivel temporal diegético, reconstruido mentalmente por el espectador como natural y absoluto, confunda sus características con el tiempo dramático que es artificial y relativo, de tal modo que los sucesos de esas otras realidades aparezcan como verdaderos. Empero, mientras en el primer texto, el desarrollo temporal de la cripta, en el que se coloca el espectador, corresponde al devenir de lo vivo, en el reino de Rubí, el público se

coloca dentro del mundo inerte, el devenir de lo manifestado o la temporalidad ilusoria. La objetivación del tiempo fantástico, por medio de la representación, consigue que el tiempo concreto de la vivencia del espectador se fusione con la temporalidad de la anécdota, revelando la inversión de lo vivo en lo muerto y viceversa, para denotar una noción sobre lo real que, a semejanza del espiritualismo, considera que la apariencia de la vida no es más que la realización imperfecta o superflua de la duración real:

¿Es preciso, pues, renunciar a profundizar en la naturaleza de la vida?  
¿Es preciso atenerse a la representación mecanicista que el entendimiento nos dará siempre, representación necesariamente artificial y simbólica, ya que estrecha la actividad total de la vida en forma de una cierta actividad humana, la cual no es más que una manifestación parcial y local de la vida, un efecto o un residuo de la operación vital? (Bergson, 1963: 478).

Aunque la enunciación expone una historia que se desarrolla en el ámbito de lo fantástico y que, en primera instancia, se supone de facto irreal, el discurso expone que su artificialidad va más allá de esta primera consideración. La falsedad del relato no consiste en su enunciación como cuento de hadas o el juego fantástico de una ronda infantil, sino en que su apariencia encubre la verdad sobre el desarrollo profuso e incesantemente cambiante del ímpetu vital que se oculta debajo de las manifestaciones particulares de la vida. La denegación teatral no se consigue explicitando verbalmente el paso de una dimensión temporal a otra, como sucede en *El Encanto*, *tendajón mixto* y *La señora en su balcón*, pero se realiza relatando la historia desde la perspectiva temporal del relato ficticio.<sup>99</sup> La

---

<sup>99</sup> Según Domingo Adame “La denegación teatral es, entonces, un mecanismo textual y escénico cuya finalidad es hacer consciente al receptor del funcionamiento teatral a través del desenmascaramiento de la ilusión. Por ésta se entiende el proceso que permite considerar como real lo que es representado en escena. Por eso la denegación permite distinguir, en un mismo momento, la ficción y el hecho real [...] En el texto la denegación se encuentra sobre todo en las didascalías, donde, por ejemplo, se indica el lugar escénico como lugar-teatro, o la teatralización del actor por medio de disfraces, vestidos, máscaras. También está sugerida en los espacios de indeterminación destinados a ser “llenados” por la representación, como la presencia simultánea de dos espacios o áreas de juego cuya resolución escénica no se hace explícita, y también en los absurdos y contradicciones textuales, como la presencia en un mismo lugar de categorías opuestas, la incoherencia de un personaje consigo mismo, la inverosimilitud, situaciones que se encuentran en abundancia en el teatro de las vanguardias, el épico o del absurdo” (Adame, 2006: 158).

historia de Blanca, prisionera en su torre, asediada por una corte de enamorados y, finalmente, liberada por el caballero Alazán corresponde, entonces, a la representación artificial del tiempo, donde lo fingido o aparente de la existencia resulta en mortandad. Si, según el espiritualismo, la duración finita corresponde a la percepción que se ejerce en el ámbito de la materia inerte, en el que la preeminencia racional hace imposible la coincidencia del sujeto con el objeto de su conocimiento, la temporalidad ucrónica del relato implica un amor incompleto y superfluo, cuya realización no se da en la totalidad porque entre amante y amado media siempre una barrera:<sup>100</sup>

RUBÍ: ¡Blancaaa!

BLANCA: ¡Ya voy, amor! (*Salta encima de la muralla, y se pasea alrededor de la torre. Abre su sombrilla roja.*)

CABALLERO I (*entrando*): ¡La luna, con el sol en la mano! (*Blanca lo mira y sonrío.*) ¡Tanta luz! ¡Tantas luces! Ardo: ¡me deslumbro!

BLANCA (*jugando con su sombrilla*): ¿Y no te da miedo quemarte, hermoso?

CABALLERO I: Mi corazón no cesará de arder por ti, reflejo de reflejos

BLANCA: ¿Y si te incendias todo? ¿Si sólo queda de ti un montoncito de cenizas?

CABALLERO I: Mi corazón es incandescente.

BLANCA: ¡Quiero verlo! Prenderlo a mi pecho, iluminando mi garganta...

CABALLERO I: Es tuyo, Blanca. Baja por él.

BLANCA: Nunca podré salir, ni bajar de esta torre. Mi marido la construyó para guardarme. [...] (Garro, 2009: 13-14).

A semejanza de los enamorados, el público asistente al acto teatral está impedido para asir a la huidiza Blanca, pues mira el devenir desde el exterior, desde la materia muerta, es decir, a través de una re-presentación. El corazón entraña entre sus significaciones principales “la sabiduría central de los sentimientos en oposición a la sabiduría sesuda de la razón” (Cooper, 2007: 58); sin embargo, asociándolos a los atributos de la vejez, la muerte o la petrificación, el discurso expresa que su carácter esencial ha perecido. El escenario, a semejanza de la

---

<sup>100</sup> La Dramatología precisa que “La distancia temática se mide entre la naturaleza del mundo ficticio y la del real. [...] La temporal se mueve entre la ucronía, o distancia infinita, con la ficción fuera del tiempo, hasta la completa precisión histórica de ésta (distancia cero), con grados indeterminados de determinación. Y la espacial, lo mismo, entre la utopía y los distintos grados de determinación geográfica, hasta la máxima precisión” (García, 2007: 28).

muralla, se transfigura, entonces, en el espacio temporal que expresa la representación de una re-presentación de la conciencia racional, manifestando de este modo que la percepción habitual del tiempo es relativa y que lo que se considera el tiempo fehaciente puede ser tan sólo la expresión superflua de la vida. Como lo atestigua la forma humana impuesta por sobre la esencia de paloma de la protagonista, los límites del tiempo son una impostura, un simbolismo, construcción humana, que empaña la verdad de la duración real sobreponiendo la ilusión de la muerte. Admirada desde la superficie, la distancia o el exterior, Blanca sólo puede ofrecer una existencia inconclusa a quien la ama, siempre será un amor “ideal”, fugaz e inalcanzable que implica la paulatina degradación de la vida bajo los parámetros de lo humano.

La temporalidad patente en el reino de Rubí corresponde al desarrollo limitado de la degradación de la materia; es un tiempo precario que anuncia su finitud cuando Blanca exclama que atrapa los corazones para: “Adornarme para ir al más allá” (Garro, 2009: 14). Sin embargo, como lo muestra el final del relato, el fin de este mundo no posee una connotación negativa, sino que se muestra como la condición necesaria para renacer al verdadero devenir de la esencia creadora. La relación de la doncella con cada uno de los caballeros muestra el ciclo distintivo de su perfeccionamiento hacia la trascendencia espiritual. Sólo una vez que ha cumplido con las diferentes etapas, la protagonista se despoja de su forma material, rompe la prisión que mantenía contenido al ímpetu de vida en la inmovilidad de su definición humana para recobrar la movilidad inherente a la duración real. Si Blanca perdura en su esencia, es porque el relato escénico propone que la vida humana es sólo una porción, un fragmento estabilizado de un devenir más amplio, inconmensurable y perenne.

El relato da comienzo con la introducción de un primer caballero que recién se saca el corazón para entregarlo a la protagonista. Éste muestra su vitalidad vinculada a lo espiritual en el fuego que despide de sus tres llamas, cuyos atributos corresponden a la llama trina o fuego sagrado de la divinidad: “*se saca el corazón, en el cual arden tres llamas: una azul, otra roja y la última blanca*”

(Garro, 2009: 14). La trinidad simbolizada por sus tres lenguas de fuego vincula al corazón del caballero con la unidad múltiple o la multiplicidad del Uno que el espiritualismo reconoce en el origen de lo manifestado. Según Blavatsky, sus atributos se ponderan en el dogma de la Virgen de la Inmaculada Concepción:

Sólo existe una Virgen, y ésta no es ninguna mujer, es la pura abstracción de la Naturaleza, el NÓUMENO, la potencialidad; el prototipo ideal manifestado, que duerme en el seno de lo absoluto, y al cual el rayo del mismo que inicia la evolución, lanza en el plano de la existencia manifestada, en donde se convierte en fenómenos, acciones y reflejos (Blavatsky, 2010: 933).

La equiparación de la protagonista con un “reflejo de reflejos” (Garro, 2009: 14), que amenaza con matar al caballero reduciéndolo a cenizas, la vincula con el devenir manifestado, la expresión fragmentada de lo real que es tan sólo una refracción superflua de la duración fluida y sostenida del devenir vital. Sin embargo detrás de la apariencia humana de la protagonista que corresponde a su expresión temporal o finita se encuentra su ser que, asociado a la figura de la paloma, la vincula con las Grandes Madres o Reinas del Cielo a quienes está consagrada esta ave (Cooper, 2007: 136). A través de Blanca, considerada una mediadora entre lo divino y lo terreno a causa de sus atributos virginales, el desarrollo profuso de lo no manifiesto se difunde en el fenómeno cuantificado, en la acción restrictiva y limitada de un ciclo perenne. El carácter de “cauce de poder divino” (Revilla, 1995: 326) se reitera en la figura virginal de la doncella y su claustro de pilares cuando Blanca se caracteriza reflexivamente como un fuego que aviva el mundo desde su torre:

VOZ DE RUBÍ: ¡Blanca! Cuello de Paloma, ¿Qué haces?

BLANCA: ¡Ya voy! Estoy viendo un paisaje incandescente! (*Hace ademán de irse.*)

CABALLERO I: No desaparezcas todavía, ¡las llamas de mi corazón amenazan matarme!

BLANCA (*volviéndose hacía él*): ¡Amo el fuego! Soy como las salamandras: no me quema.

CABALLERO I: Si tocas mi corazón, arderás de arriba abajo.

BLANCA: (*Sentándose en la muralla*) ¡Quiero ver tu corazón en llamas! ¡Préstamelo! ¡Quiero arder de arriba abajo! Mi llamarada sobre la torre iluminara la ciudad. ¡Préstame tu ardiente corazón! (Garro, 2009: 13-14).

El corazón ardiente posee un carácter de centro irradiante que remite a la fluidez que posee la gran corriente de energía creadora; es el “hálito” de la luz en el que reside la inteligencia trascendente así como su “calor vivificante” que “se refiere más en particular al papel ‘vital’ del Principio que es el centro del ser” (Guénon, 2009: 306). Sin embargo, debido a que el corazón se encuentra vinculado con la noción del conocimiento trascendente que provee la intuición mística, la afectividad magnificada del caballero pondera que su corazón no es la morada del devenir absoluto. Guénon explica que los atributos del corazón “intuitivo” en relación al corazón “afectivo” poseen una relación jerárquica en la que el primero se muestra superior al segundo. Al primero le pertenece la luz, mientras que al segundo le corresponde el calor; ambos son modos en que el fuego, el amor, se manifiesta, pero que expresan un carácter absoluto y uno relativo, respectivamente. El calor y la luz se hallan en una relación inversa mutua porque “una llama es tanto más cálida cuanto menos ilumina. De igual modo, el sentimiento no es verdaderamente sino un calor sin luz” (Guénon, 2009: 307). La imposibilidad de subir a la torre para que el caballero more eternamente con su amada muestra que la luz, el ser de paloma de la protagonista, es decir, la esencia creadora, se encuentra vedado al corazón afectivo porque éste corresponde a la noción espiritualista de una expresión periférica o superflua del amor: “puede encontrarse en el hombre una llama sin calor, la de la razón, que no es sino una luz refleja, fría como la luz lunar que la simboliza” (Guénon, 2009: 307). El caballero “razonable” sólo admite la expresión perecedera de la forma humana de Blanca, que se expresa en la caracterización transitiva que hace de ella mediante los atributos especulares que se asocian con la refracción de la luz solar ejercida por la luna, ya que ésta es “la razón humana como luz reflejada por el sol divino” (Cooper, 2007: 110).

El simbolismo lunar de Blanca reitera el desarrollo vital cuantificado en el que ocurre la vida en el reino de Rubí, pues “por la variabilidad de sus fases, simboliza el ámbito del devenir” (Cooper, 2007: 110). Como lo demuestra el destino de mortandad de los demás corazones, el caballero arde temporalmente, es decir, en un lapso limitado de tiempo; su calor es sólo relativo al devenir

absoluto de la totalidad que corresponde a la luz imperecedera de la creación amorosa que nunca cesa de irradiar la vida. Los corazones envejecidos, desgastados o muertos del resto de los caballeros, asociados al culto que le profesan sus dueños a la doncella, remite a la “recreación periódica, es el tiempo y su medición, que en un principio se realizaba por las fases lunares causantes de cambios, sufrimiento y decadencia y que condicionaban la existencia del hombre en la tierra” (Cooper, 2007: 110). La amada no ofrece un amor duradero, pues nunca se presenta en totalidad porque sufre la refracción lunar que quebranta su identidad: “por haberte reflejado en espejos contaminados de narices que no eran las tuyas” (Garro, 2009: 17). La luz que les provee a los enamorados es “huidiza” como ella, porque nunca deja conocerse sino por fracciones de su plenitud. Sin embargo, la apariencia deslumbra al primer caballero y, como los otros, decide comprometer su corazón a la existencia ilusoria que le promete el amor nunca correspondido por la doncella. Como el Caballero I, una vez que han visitado su muralla, los otros caballeros no cesan de arder por Blanca jamás.

El discurso evidencia el carácter transitorio y fugaz del vínculo con Blanca, oponiendo la vitalidad del corazón nuevo con otros tres que presentan las señales de la decadencia. Uno a uno, otros tres enamorados aparecen sobre el escenario; son viejos visitantes de la doncella porque sus corazones así lo demuestran. El diálogo entre los personajes permite inferir que, así como sucede con el primero, el fuego de cada corazón se extinguió paulatinamente. Ciclo tras ciclo la doncella promete un amor finito, delimitado por la sucesión cronológica de las cuatro etapas en las que tarda en perecer. Cuatro Caballeros, correspondientes a los cuatro cuartos de la luna, expresan la imposibilidad de la unión absoluta durante el devenir fragmentado:

CABALLERO II (*al entrar, saca su corazón*): Blanca: deja que mi corazón arda en tu incendio. (*Lanza su corazón, disco de plata. Blanca lo coge al vuelo.*)

BLANCA: ¡Éste es un corazón plateado!

CABALLERO II: ¡Ya no queda de él sino el fantasma!

BLANCA (*mirándolo al trasluz*): ¡Qué pálido! Parece una luna disecada.

CABALLERO II: Hace ya mucho que dejó de latir. ¿Recuerdas la primera vez que pasó por esta muralla? Desde entonces la sangre lo ha abandonado.

[...]

CABALLERO III (*entra y apresuradamente saca su corazón ya muy viejo, que tiene la forma de un zapato usado. Lo lanza y Blanca lo recoge.*)

[...]

CABALLERO IV (*entrando precipitadamente*): ¡Antes que desaparezcas, oh huidiza, acepta también mi ofrenda! (*Se saca el corazón, que es un pan de muerto con dos velitas, y lo lanza.*)

BLANCA: ¿Tiene canela? (*Le da un mordisco.*)

CABALLERO IV: Tiene todas las especies. Yo mismo lo hice. Tus desdenes lo mataron y con sus restos preparé esta ofrenda de Día de Muertos (Garro, 2009: 14-15).

A los personajes no les queda otra alternativa que compartir, desde lejos, su corazón con la doncella, quien nunca les devuelve o corresponde con el suyo. Como lo pondera el espiritualismo, la insistencia de los personajes expresa que, en este mundo aparente, aunque los seres desean encontrar la esencia vital, están condenados a una serie de acciones inútiles que los aleja de ella. Los cuatro caballeros, realizando la misma actividad recurrentemente, sin conseguir nunca la pertenencia absoluta de la doncella, expresa que en el reino de Blanca existe un desarrollo temporal cíclico, monótono, infructuoso y desgastante. Los Caballeros expresan su frustración contabilizando el largo tiempo que han ocupado en ofrecer su amor a la doncella. El Caballero II declara que su corazón “Hace ya mucho que dejó de latir. ¿Recuerdas la primera vez que pasó por esta muralla? Desde entonces la sangre lo ha abandonado” (Garro, 2009: 14). A través de las diversas caracterizaciones de los corazones, el relato implica un acontecer repetitivo en el que día a día se suceden los mismos hechos. El Caballero III expresa esta inercia cíclica, asociando la periodicidad de los desdenes de la amada con el fin de la vida de su corazón, cuando declara que: “Mi corazón ha caminado mucho, ha dado mil vueltas a tu torre y a tu rostro [...]. Y a fuerza de andar y andar por los caminos dibujados por tu voz, se ha ido gastando hasta convertirse en un zapato viejo” (Garro, 2009: 15). La búsqueda del amor de la doncella es un acto constante, pero inútil, pues el Caballero I reconoce que ha pasado por la muralla más de una vez, mientras que el Caballero II expresa que su “corazón ha caminado mucho, ha

dado mil vueltas a tu torre y a tu rostro” (Garro, 2009: 15). Sin embargo, en el mundo material, el amor de cada caballero solo promete la muerte porque consiste en un devenir ajeno al orden de lo absoluto. Así lo muestra el corazón más viejo que, asociado al pan, representa el estado de “la vida visible y manifiesta” (Cooper, 2007: 138). Su característica particular como tradicional “pan de muerto” remite, precisamente, a los banquetes funerarios y las ceremonias ante la tumba, en las que el pan era un tributo a los fallecidos. El pan acepta la significación de “manifestación visible del espíritu que muere” (Copper, 2007: 138), lo que permite comprender al corazón del caballero como la ausencia de su cualidad como “centro vivo y operante” (Revilla, 1995: 111). El amor que proviene de éste no es la coincidencia absoluta del amante y el amado, puesto que su sentido como pan en su acepción de “unión por cuanto sus múltiples cereales constituyen una única sustancia y cuando se parte y reparte es símbolo de vida compartida y unida” (Cooper, 2007: 138) se ve desacreditada por su asociación con el fin del ciclo de la vida.

La duración limitada de la vida natural corresponde, como en los otros textos, al mundo inerte, entendido éste como la expresión fragmentada lo que es en realidad una unidad indivisible. De este modo el texto pondera que la parcialización cronológica es un alejamiento o rechazo del devenir vital. Mientras Blanca se mantiene presa de la temporalidad fragmentada no coincide con ninguno de los amantes y éstos, incapaces a su vez de coincidir con la vitalidad esencial, se condenan a un devenir finito que se verifica con la vitalidad inerte de cada corazón. El atributo de salamandra caracteriza a la protagonista como la heroína que “no retrocede ante el fuego de la desgracia” (Cooper, 2007: 159), pero también con el ser que no se deja abrazar por la tentación (Cooper, 2007: 159) que, en este caso, sería el amor fingido o superfluo de todos los caballeros. Si se considera que el espiritualismo pondera que la duración real sólo se advierte desde el centro mismo, desde el “corazón” de la esencia creadora, el carácter externo que se le atribuye a los corazones expresa la percepción dual en el que no es posible coincidir con la temporalidad vital:

BLANCA: ¡Nunca he sido más rica en corazones! Con el tuyo haré cinco de corazones. ¡Déjame que lo vea! El corazón es tan variado como la calle Madero: hay de todo, ¡hasta zapatos! ¿Tu corazón es tan variado como San Francisco?

ALAZÁN: Mi corazón no se enseña. Hay que visitarlo por dentro y no tiene puerta de salida. Es un palacio deshabitado.

BLANCA: ¡Un palacio! (Garro, 2009. 17).

Sin embargo, el texto dramático expone, a través de la figura de Alazán, que existe “otro” amor que implica entrar a un orden distinto de duración temporal. El Caballero de la hermosa cola dorada rompe el encantamiento del mundo aparente y al hacerlo acaba con el ciclo repetitivo del amor imposible. Alazán promete el amor verdadero pues el ofrecimiento de su corazón coincide con la caracterización del amor místico que, según Bergson, es “un solo amor indivisible” (Bergson, 1997: 133). Alazán se busca en Blanca y ella se encuentra en él porque son, en el seno de lo vital, una unidad indisoluble. A semejanza de Lidia, Clara y Anselmo, la protagonista recupera su verdadera identidad en el “otro” devenir que no puede constreñirse en las medidas simbólicas de la realidad convencional y, que por tanto, no puede ser expuesto bajo los parámetros conceptuales tanto de la propia conciencia como de la materialidad de la representación escénica.

La escenificación muestra al Caballero después de su vagar por el laberinto, en el momento precedente a la integración del uno en el todo que se supone es la apertura de la iniciación hacia la supraindividualidad: es el momento de la segunda muerte y su resurrección definitiva a lo totalidad. Sin embargo, si bien la intromisión de Alazán complica la estabilidad cíclica del devenir del reino de Rubí, sólo al final del relato, se señala explícitamente que el mundo que presenta la escenificación es finito y que ha llegado a su conclusión. El tiempo dramático se corresponde con el diegético, dejando el final del relato en el punto mismo en que el tiempo aludido verbalmente comienza a cumplirse. Éste corresponde al tiempo real, a la verdadera existencia de Blanca sin las imposturas que el reino de Rubí ha ejercido sobre ella. El rompimiento con la realidad evidente y la manifestación de la doncella que, en lugar de morir, se transforma, expresa una de las nociones fundamentales del espiritualismo bergsoniano: la realidad es un estado en cambio perpetuo. Como en *Un hogar sólido*, la restitución

al devenir duradero del principio vital implica un proceso confuso y misterioso cuyo cometido es superar las delimitaciones que mantienen preso, en la temporalidad estable, al mundo material, pues el laberinto, como protección de la ciudad, expresa “la función que tiene esencialmente el ‘marco’ o ‘encuadre’ [que] [...] consiste en reunir y mantener en su sitio los diversos elementos incluidos en él” (Guénon, 2009: 294). El laberinto se conforma entonces como el medio por el que la protagonista se traslada de lo relativo a lo Absoluto, del mundo manifestado o individual al no manifestado o supraindividual.

El sentido de purificación que adquiere este viaje de trascendimiento se expresa en el atavío que Blanca consigue mediante la posesión de cada uno de los corazones. La imagen de la doncella resulta ser una virgen coronada por un pan de muerto, un zapato como cetro, un corazón trino como calzado y un atributo de luna disecada en el pecho. Según Bergson, el camino del místico inicia por la iluminación, un presentimiento de lo divino que se figura en las llamas del corazón inflamado que la doncella se coloca en los pies. El corazón zapato-viejo asociado al calzado, remite a “la condición transitoria del hombre” (Revilla, 1995: 81), pues se vincula con el viaje, entendido como la movilidad impredecible de la duración real. Éste es el tránsito que emprende la humanidad, comprendida como una de tantas manifestaciones del impulso creador, desde su nacimiento al orden temporal de lo humano y su paulatina restitución a la duración imperecedera de lo vital. Como lo manifiesta el filósofo francés el compromiso con el devenir duradero de la esencia creadora se cumple mediante un alma que renuncia a su sí mismo, su ego, para existir en la totalidad indiferenciada de la generalidad.

En este contexto el zapato viejo en manos de la doncella remite tanto a la libertad como a la humildad, pues “descalzarse antes de entrar en un lugar sagrado representa dejar fuera el contacto terrenal, entrar en el reino de la sumisión y la reverencia y despojarse del vicio” (Cooper, 2007: 190-191). El corazón de luna disecada corresponde al fin del ciclo mortal, puesta sobre el pecho de la doncella muestra que su pérdida de luz es el medio de la preservación de su esencia vital, si se considera que, en el camino místico, cuando el éxtasis

termina, el alma se sume en la oscuridad: “se encuentra sola y a veces desolada. Habitada por un tiempo a la luz deslumbradora, ya no distingue nada en la sombra. No se da cuenta del trabajo profundo que se realiza oscuramente en ella. Siente que ha perdido mucho, y no sabe que es para ganarlo todo” (Bergson, 1997: 130). El corazón, asociado al pan de muerto, se constituye en la ofrenda o sacrificio de la carne que es la restauración del ser al orden primordial. Ubicado sobre la cabeza de Blanca remite a la integración de lo divino mediante el trascendimiento de lo humano; el sacrificio implica “la restauración de la unidad primordial y la reunión de lo que se encuentra disperso en el mundo manifiesto” (Cooper, 2007: 158). La distinción de la protagonista como centro vital, asociada a la esencia creadora de lo divino, no sólo por sus vestiduras, sino por su propio nombre vinculado al color de la totalidad, muestra la relación antinómica entre el devenir patente y el devenir latente de lo real. Al final del relato, Blanca cambia el corazón variado o múltiple de todos los caballeros, es decir, el amor fragmentado, por el corazón absoluto de Alazán para entrar a la dimensión de la vitalidad real y duradera. Cuando el caballero entra en escena expresa que su búsqueda tiene por objetivo encontrarse a sí mismo y que su llegada al palacio de Blanca es el destino final de su camino porque el oro y la plata, el sol y la luna, “son los dos caras de la misma realidad cósmica” (Cooper, 2007: 54). La unidad patente entre el Caballero y la doncella, el sí mismo en que ambos se comprenden, tornan equivalente la experiencia en uno como en otro:

BLANCA: ¿Y cómo sería yo?

ALAZÁN: Como yo.

BLANCA: Y tú, ¿ya te has mirado? ¿Cómo eres tú?

ALAZÁN: Nunca me he visto. Te dije antes que me andaba buscando.

BLANCA: Y si tú te miraras, ¿qué encontrarías?

ALAZÁN: A ti (Garro, 2009: 17).

La doncella Blanca es el complemento del Caballero oscuro; mediante su unión se realiza la resurrección cósmica del mundo en una dimensión nueva, pues la alianza del blanco y el negro “explican los alternos y eternos cambios (vida, muerte; luz, oscuridad; aparición-desaparición) que posibilitan la continuidad fenoménica del mundo” (Cirlot, 1995: 140). Macrocósmicamente, Blanca, la luna, y

Alazán, el sol, deben eclipsarse en la “noche oscura del alma” que el bergsonismo equipara con “el trastorno que significa el paso de lo estático a lo dinámico, de lo cerrado a lo abierto, de la vida habitual a la vida mística” (Bergson, 1997: 130). La unión de la doncella con el corazón del caballero, no sólo remite al amor sino al retorno al origen vital, pues simboliza “el principio unificador de la vida” (Cooper, 2007: 58). La destrucción del poder de Rubí sobre Blanca remite a su renacimiento a lo trascendente, al triunfo del devenir espiritual sobre el del ciclo natural, porque la unión del “rojo y el blanco simbolizan la muerte” (Cooper, 1997:54). El fin del relato escénico muestra, en su transfiguración en paloma, el deceso a la vida material, pero la supervivencia de su alma que comienza el camino hacia la existencia sin medida temporal de la supraindividualidad. Si “el rojo, el blanco y el negro, representan las tres etapas de la iniciación” (Cooper, 2007: 52), Blanca, bajo el dominio de Rubí, ha estado sujeta a una marcha que la lleva al punto superior de su encuentro con el Caballero negro, cuyo rastro dorado expresa que el personaje es “el esplendor de la iluminación” (Cooper, 2007: 54):

*Blanca asoma la cabeza por encima de la muralla y ve al Caballero Alazán con asombro. El caballero Alazán alza el rostro y la mira a su vez.*

BLANCA: [...] ¡Qué hermosa cola alazana tienes! ¿Es el camino por donde se pone el sol? (*Alazán no contesta; la sigue mirando.*) ¿A quién buscas con esos ojos terribles? (Garro, 2009: 16).

La doncella experimenta el éxtasis ante la visión nocturna del amado porque éste es el presagio de tanto de su muerte como el preámbulo de la puerta solar que “representa la transmutación del alma; la recuperación de la pureza primordial de la naturaleza humana” (Cooper, 2007: 54). En el corazón del Caballero negro, Blanca entra al centro de “la oscuridad primordial; lo no manifiesto, el Vacío” (Cooper, 2007: 54) que es la escala de la vía mística comprendida, según Bergson, como “la reordenación sistemática con vistas a un equilibrio superior” (Bergson, 1997: 131). Sin embargo, en el surgimiento del nuevo sol, Blanca no es la nada, es paloma, porque ésta es “una concentración del alma en espera de su transformación” (Bergson, 1997: 131). Blanca advierte que se encuentra al borde del devenir de lo manifestado porque supone que la llegada de Alazán es el aviso del Juicio Final:

*Alazán da otro golpe a la muralla.*

BLANCA: ¿Es el tambor del juicio final?

COROS DE CABALLEROS: ¡Un arrogante, con rabo de mamarracho! ¡Nunca vimos por aquí esperpento semejante!

VOZ DE BLANCA: ¿Su figura es tan siniestra como sus golpes?

*Alazán da otro golpe* (Garro, 2009: 16).

La destrucción del orden temporal es inminente porque, siendo el corazón del caballero un palacio interior, sólo puede visitarse en el plano de la movilidad universal que se caracteriza por su fluidez sin determinaciones de tiempo o espacio, es decir, fuera de toda manifestación materia. Éste es la ciudad sagrada, la Jerusalén celestial, que “está íntegramente iluminada por la luz del Cordero que reposa en su centro ‘como inmolado’, o sea en un estado ‘inactivo’” (Guénon, 2009: 337). Desde el comienzo, el relato anuncia la inevitable destrucción del tiempo patente a través de las alusiones al fuego y la ubicación que se le concede, en las vestiduras de Blanca, al “corazón inflamado” del primer caballero. Éste es el comienzo de la pira en el que el resto de los corazones se ofrenda a fin de perecer para asistir a la resurrección del devenir absoluto. La doncella necesita arder porque vivir en la movilidad universal consiste en sacrificar la noción del tiempo conceptual, es decir, anular el corazón mismo del tiempo, “Puesto que toda creación implica un sacrificio, es el ciclo muerte-vida, nacimiento y renacimiento en el que el sacrificio es comparable con la creación e identifica al hombre con ciertos aspectos del cosmos” (Cooper, 2007: 158). Como en los otros textos, este acepta la noción espiritualista de la conciencia creadora como la percepción de un estado primordial en el que el impulso vital “no sabría, sin invertir su dirección natural y sin extorsionarse a sí misma, pensar la continuidad verdadera, la movilidad real, la compenetración recíproca y, para decirlo todo, esta evolución creadora que es la vida” (Bergson, 1963: 636). Sin embargo, es hasta el final del relato escénico que la trasposición de lo viviente en lo inerte se revela cuando este mundo de por sí utópico se propone como aparente. Éste se destruye bajo la acción de Alazán: todo lo que parecía evidente, “real” por la escenificación, era una ilusión. A través de la transfiguración de Blanca, el texto dramático propone que el término del tiempo diegético corresponde al final de un ciclo y el comienzo de un nuevo orden temporal de vida que es fehaciente aunque permanezca invisible:

*Los pilares caen con estrépito, Blanca desaparece.*

VOZ DE BLANCA: ¡Rubí, huyamos! ¡La casa se me está cayendo encima!  
¡Ha caído sobre nosotros una montaña de narices!

VOZ DE RUBÍ: ¡No hay torre! ¡No hay Blanca! ¡No hay Rubí! Todo era el reflejo de un espejo. Ahora se ha roto y ya no somos más. Sus astillas reflejan otros soles.

*Reina un gran silencio. Alazán penetra en las ruinas de la torre. Hay un espejo roto, a un lado, entre el polvo, la sombrilla roja y los trajes de Rubí y de Blanca, vacíos y viejos.*

[...]

*Sobre uno de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su lanza y la contempla.*

ALAZÁN: Ven aquí, copa de espuma, forma perfecta del granizo, entra; que te reciba mi corazón. (*Se la guarda en el pecho.*) TELÓN (Garro, 2009: 18)

Como en los otros textos, la plenitud que se obtiene de la total coincidencia de lo masculino y lo femenino no se da en el tiempo cuantificado; su inefabilidad se expresa mediante su configuración ausente. Lo que ocurre dentro del corazón de Alazán es imposible de mostrar, pero el relato concluye con un final abierto que permite al espectador inferir que el amor que hasta entonces se había mostrado exteriormente se expresa en otro orden, una nueva vida para Blanca que ha recuperado su ser esencial.

Si “los tres grados de existencia dramática [patente, latente y ausente] se ‘contagian’ a los elementos que se ubican en cada uno de ellos” (García, 2001:142), *La señora en su balcón*, *Un hogar sólido*, *El Encanto*, *tendajón mixto* y *Los pilares de Doña Blanca* pueden concebirse como el esfuerzo de estructuración dramática por mostrar al intelecto humano el modo de existencia “invisible” que los marcos de la razón, por propia naturaleza, no pueden alcanzar a percibir. Las dimensiones espacio-temporales definen su enunciación patente o latente, en la medida en que la veracidad de la vida espiritual se transparenta, mientras la vida material opaca su valor de realidad suprema y absoluta con el que se le concierta habitualmente. La enunciación de un tiempo trascendente en el que es posible devenir en la plenitud existencial, muestra que la pretendida libertad que se le asocia a la acción de los personajes en el transcurso de la realidad natural se revela falsa. Este devenir temporal promete el amor, la unidad del uno, que

persiguen los personajes toda su vida, porque se opone a la sociedad automática que rechaza cualquier intento de novedad o de maravilla. Los seres automátatas son los verdaderamente prisioneros porque ejercen un modo de conciencia que no les permite encontrar lo esencial de sí mismos, ciegos ante lo real, no son capaces ni siquiera de concebir que se encuentran sometidos en la cárcel de un conocimiento que los oculta de sí mismos. De este modo, los personajes cuya conciencia tiende hacia las formas de la irracionalidad como la fantasía y la locura se sienten incomprendidos, asfixiados por las leyes irreductibles de los convencionalismos sociales. Añoran, entonces, un mundo distinto que se expresa en la originalidad, lo espontáneo y lo prodigioso. Cuando logran habitarlo, recobran la verdadera libertad que la vida lógica de la racionalidad pragmática les había arrebatado. Estos mundos, corresponden a un acontecer espiritual, una evidencia temporal que es la misma esencia creadora. De este modo el discurso de los textos garrianos revela que los seres que parecen enajenados de lo real, son más bien, aquellos que ejercen una aprehensión de lo real que les devela el misterio de sí mismos. Son libres porque han aprendido a ver con la dimensión de su conciencia lo que de divino existe en su interior.

## Conclusiones

En la introducción del presente documento he precisado que el interés por este análisis, centrado en algunos textos que componen la poética dramática de Elena Garro, fue impulsado por la reflexión constante que sus críticos y estudiosos hacen sobre los rasgos que determinan su carácter singular e innovador. El recuento de los variados estudios sobre la escritura garriana muestra que sus críticos conceden a su obra dramática un perfil de vanguardismo, una propuesta innovadora de construcción del texto dramático, asociado a la enunciación recurrente que sus obras realizan, a través de un lenguaje poético, del carácter múltiple de lo real vinculado a la potencia imaginativa y su consecuente expresión en la alteridad temporal. Dentro de la edición de sus obras completas, en el prólogo del tomo dedicado a su teatro, Patricia Rosas precisa que

Garro crea una nueva teatralidad gracias a la presencia de la magia y la atemporalidad, disloca el espacio y el tiempo convencionales, expresando que la humanidad no tiene que estar supeditada a una sola realidad (la del tiempo de los relojes y los espacios concretos, ya que existen las realidades de la imaginación en donde buscar otras alternativas a la existencia. [...] Su lenguaje poético, el ámbito irreal, fantástico y jocoso que crean atmósferas inesperadas y oníricas, presentan una nueva estética teatral (Rosas, 2009: XIX).

Desde la primera incursión de Garro en el quehacer dramático, la misma opinión ha sido compartida por críticos como Emmanuel Carballo, Carlos Solórzano, Guillermo Schmidhuber, Armando Partida, Alejandro Ortiz, Antonio Magaña Esquivel, por mencionar algunos. En diversas ocasiones la presencia de los rasgos innovadores de su dramaturgia ha sido vinculada o comparada con los modelos dramáticos de los exponentes de la vanguardia histórica, atribuyendo a las circunstancias del medio teatral del momento la difusión de las propuestas teatrales de avanzada. Sin embargo, también los críticos han advertido la importancia de no ignorar la especificidad de la cultura teatral del México del medio siglo y las otras tradiciones escénicas que la conformaron y que también delinearon las manifestaciones teatrales del horizonte cultural en el que se inscribe la obra de Garro.

De ahí que la presente investigación partió de la consideración de que el texto dramático era una expresión cultural única dentro del sistema cultural más amplio del Teatro y que el carácter de las teatralidades que lo conformaban dependía, a su vez, del fundamento de valor específico de una época. De este modo era posible tratar al texto dramático como un documento que registraba, a través de los modos propios de su enunciación como artefacto artístico, las ideas subyacentes que fundamentaban ideológicamente la idea del ser en el contexto específico de su producción. El conocimiento de este fundamento de valor, las nociones de mundo y de ser vigentes en el horizonte de producción, podría dar cuenta, entonces, de las razones por las que la teatralidad innovadora de Garro respondía a determinados rasgos que proporcionaban a su vez su carácter singular.

Como la exposición de la primera parte ha revelado, la recuperación que los pensadores llevaron a cabo de los valores de la metafísica en el campo epistemológico promovió la difusión y aceptación, en los diversos ámbitos de la cultura, de un conocimiento que no se circunscribía a las directrices lógico-matemáticas de la racionalidad. A principios del siglo XX, Latinoamérica vivió un desarrollo filosófico de gran envergadura, definiéndose como el período del surgimiento de un pensamiento americano propio y singular. La intención común de varios de los pensadores latinoamericanos consistía en definir las nociones ontológicas acordes con el contexto de la modernidad y sus rasgos característicos en esta región del mundo. En México, como a otros de estos filósofos, a los intelectuales del Ateneo de la Juventud les impulsaba la intención de trascender los postulados de la ciencia positiva que había definido la vida política, social y cultural durante el siglo XIX, pero que, para ese entonces, habían perdido su funcionalidad y habían devenido en un sistema opresivo tanto intelectual como socialmente. Para configurar un sistema de nociones sobre el ser y la realidad mexicana que diera fundamento a la naciente modernidad mexicana, los ateneístas recuperaron diversas manifestaciones del pensamiento metafísico. De este modo oponían a la excesiva racionalidad, que fundamentaba epistemológicamente al positivismo, la posibilidad de un conocimiento que no se

regía por el intelecto; asimismo reconocieron, frente a la determinación científicista de la noción de ser, circunscrito únicamente a su definición biológica, una conceptualización de lo humano que atendía su dimensión espiritual. Entre las variadas expresiones de la metafísica que sirvieron para configurar el pensamiento de los intelectuales mexicanos destacó la conceptualización sobre la vida emanada del espiritualismo bergsoniano. En las propuestas de José Vasconcelos y Antonio Caso, entre otros, se pueden encontrar el registro del pensamiento del filósofo francés, sobre todo, de su perspectiva mística del ser, de su método de conocimiento definido como intuición y de su interés por definir una era en que el amor místico fuera el medio de trascendencia social de la humanidad. La labor educativa del Ateneo de la Juventud permitió la transmisión de los saberes asociados a los fundamentos espiritualistas, así como un nuevo modelo educativo que incluía junto a los conocimientos científicos la valoración de otras ramas del conocimiento como las humanidades y las artes. También, a través de su quehacer en las instituciones culturales de la primera mitad del siglo XX, los ideales de los ateneístas tuvieron una gran difusión, de tal modo que en varias de las expresiones culturales se infiltraron las nociones del pensamiento metafísico, definiendo, en varias ocasiones, el quehacer de las propuestas artísticas.

Una muestra de ellas sería, en el campo teatral, la propuesta de teatralidad de una vanguardia humanista, así caracterizada por el teórico mexicano José Ramón Alcántara, que proponía como fundamento de su quehacer escénico una visión metafísica del arte. La labor de estos creadores daría paso a procesos de creación que tendían a renovar la escena mexicana a través de propuestas que pretendían configurar un teatro moderno y nacional. Del mismo modo que los intelectuales advertían la necesidad de conformar nociones que pudieran dar cuenta del ser mexicano asociado a la modernidad, los artistas procuraban configurar conceptualizaciones del arte teatral que fuesen la expresión de los rasgos singulares de tal contexto. El ideal del “iberoamericanismo” tuvo su correspondencia en las teatralidades que buscaban la esencia de un espíritu universal del arte, un fondo común, que más allá de límites regionales, daría cuenta de la creación como actividad humana. El contexto cosmopolita del medio

siglo, derivado del interés por las manifestaciones del arte extranjero y vanguardista iniciado décadas antes, permitió el conocimiento de poéticas teatrales innovadoras. La interrelación de éstas con los intereses propios de los creadores mexicanos dio como resultado la conformación de grupos como Poesía en Voz Alta cuyo quehacer teatral proporcionó a la escena mexicana maneras de producción hasta entonces no comunes. El sustento de su quehacer correspondía al ideal subyacente que, según Innes, se evidenciaba en varias de las manifestaciones vanguardistas surgidas y desarrolladas en la primera mitad del siglo XX: un retorno a las raíces, al fondo de lo humano y del arte, surgido de la necesidad de proveer al ser moderno y racional de un fundamento de espiritualidad. Para estos creadores, la noción de la poesía, entendida como un mundo de configurar una realidad escénica capaz de enunciar los fundamentos espirituales del quehacer teatral, trazó el eje de su propuesta estética y su intencionalidad como artistas.

En el contexto de esta propuesta con intenciones de vanguardismo y renovación teatral, Elena Garro daría a conocer sus primeros textos dramáticos, recibiendo de la crítica el reconocimiento por los rasgos innovadores presentes en su obra y que serían considerados, desde entonces, motivos fundamentales de una teatralidad que demostraba no sólo el conocimiento de las estructuras clásicas de creación dramaturgica, sino la intelección de los elementos presentes en la dramaturgia de los movimientos de la Vanguardia. A tales características se le sumaba la enunciación singular de temáticas poco usuales y el acierto de un lenguaje poético que se complementaban para conformar un mundo ficticio al que se le caracterizó como mágico, fantástico u onírico. En 1957, *Un hogar sólido*, *Los pilares de Doña Blanca* y *Andarse por las ramas* demostraron que la novel dramaturga poseía el interés por enunciar temas enfocados en un discernimiento de la realidad espiritual. La denominación de “teatro poético” que con tanto ahínco recibió su obra se explicaba desde el propósito, manifestado por la propia dramaturga, de ponderar un mundo de libertad que habita en el interior de cada ser humano.

La alteridad temporal, la definición equívoca de lo real y la imaginación exuberante de sus personajes responden al paradigma epistemológico que la autora privilegió durante toda su vida. Garro se inclinó siempre por el idealismo y las corrientes de la metafísica, ampliamente difundidas y aceptadas por los distintos sectores culturales del momento. Desde el impulso ateneísta, se había instaurado un clima de tendencias metafísicas que acogía sus distintas expresiones, entre ellas, el ocultismo, el espiritismo y las tradiciones orientales. No es raro que el padre de la autora, llegado a México justo en el momento revolucionario y en el surgimiento del Ateneo de la Juventud, comulgara y practicara estas ideas, además de inclinarse por el estudio de las propuestas filosóficas más recurrentes del momento como el bergsonismo. Según lo señala Garro, estas ideologías, aunadas a la cultura libresca, el catolicismo y el liberalismo de su familia, dejaron en ella una influencia profunda que se acrecentó con su paso por la Universidad Nacional y los círculos intelectuales y artísticos que frecuentó en México y en sus viajes al extranjero, entre ellos, el realizado durante la Guerra Civil Española cuyas anécdotas narra en *Memorias de España*. Como ya se ha mencionado en la introducción de este trabajo, gran parte de sus estudiosos opinan que el análisis de sus textos revela el entrecruzamiento de las propuestas de vanguardia, como el Teatro del Absurdo y el Surrealismo, con los cánones de la cultura clásica y el Siglo de Oro español. De acuerdo a las propias declaraciones de la dramaturga, la noción de teatralidad que portan sus textos dramáticos se funda en la consideración de la actividad teatral como un espacio en el que se ejerce lo sagrado, en el que es posible definir lo humano en su esencia espiritual. La admiración de Garro por la tragedia griega iba de la mano con su intención de recuperar el fundamento de la expresión teatral, su función de vía mística, en tanto revela al espectador el mundo en el que lo humano comulga con lo divino. Explicados desde su fundamento de valor, los rasgos de misticismo que se le concede a la poética garriana, asociados a su carácter innovador en cuanto enunciación teatral y su temática sobre la multiplicidad temporal y la potencia imaginativa, son la evidencia de la configuración de un nuevo modo de

entender la vida y lo humano a la luz del pensamiento metafísico de la modernidad mexicana.

Si se considera que el texto dramático es un objeto cultural que porta las nociones del sujeto enunciador, se acepta que en la conformación de sentido y su expresión subyace un “sistema de ideas” que, a su vez, es definido por el contexto de su producción. De ahí la posibilidad de encontrar un diálogo entre las diversas tradiciones metafísicas que conoció Garro, entre ellas, las que fundamentaron los paradigmas epistemológicos de la modernidad mexicana, como el espiritualismo bergsoniano. Con el fin de delinear un pensamiento opuesto al racionalismo científico, el filósofo francés introdujo en la sociedad moderna el interés por recuperar el fundamento místico en la experiencia de la vida humana. Asociadas a otra de las muchas conceptualizaciones del campo del Idealismo, asoman en las temáticas de la dramaturgia garriana nociones afines a los planteamientos del *impulso vital*, la *intuición* y la *duración interior*. La caracterización de éstas como expresiones vinculadas a una dimensión trascendente de la existencia humana, conforman parte del eje de producción de sentido a partir del cual los discursos de los textos dramáticos garrianos ponderan que detrás del mundo pragmático y convencional de todos los días, existe un modo de vida extraordinario.

Como ocurre con Bergson, para Garro, el valor de lo verdadero que adquiere cada una de estos modos de existencia subyace en la menor o mayor participación de la conciencia en la realización de la esencia de la vida. Tanto en el planteamiento del filósofo como de la dramaturga, el ser humano participa de lo Absoluto, su vínculo con éste es indisoluble y perenne, pero es la voluntad de percibirlo la que le permite asistir al desarrollo maravilloso de lo vital. Tal y como lo expresa el filósofo, respecto de la sociedad moderna, algunos de los personajes de Garro sólo atienden a una dimensión de la existencia que se expresa como una realidad pragmática y utilitaria. En ella prima la facultad racional de la conciencia cuyo interés radica en encontrar los modos más certeros de aprovechar la materia. Atrapados en lo que Bergson define como la evidencia más superflua del desarrollo vital, y Garro como el “mundo aparente”, los personajes “razonables” de

*La señora en su balcón, Un hogar sólido, El Encanto, tendajón mixto y Los pilares de Doña Blanca* se condenan a una vida miserable y desdichada. Los arrieros, los caballeros, el Profesor García o Lidia, durante su vida natural, se enfrentan a una realización de lo real en el que deben cumplir con la urgencia del día a día; es, pues, un modo de supervivencia que se rige por el compromiso de la funcionalidad y de la garantía del orden social.

Así como lo hace Bergson, Garro caracteriza al desarrollo de la vida, bajo las leyes de lo racional, como un devenir en el que el hábito de las obligaciones morales y la repetición de costumbres sociales impiden la novedad. Si para el primero ésta es una sociedad inerte, para la segunda es el mundo de los “hombres muertos”, porque la imposición de leyes irreductibles al desarrollo profuso de lo viviente engendra la muerte, en tanto ésta se comprende no como el fallecimiento corporal, sino como el distanciamiento total de la esencia creadora, el impulso de vida. El conocimiento dado por la razón aparece para ambos como insuficiente para dar cuenta de la totalidad vital; puesto que la razón es un procedimiento orientado a dar cuenta del provecho que puede reportar la materia, obliga a la conciencia a discernir la individualidad de cada expresión surgida como consecuencia del desarrollo de la fuerza creadora. De ahí que a la existencia inerte corresponda, tanto para el espiritualista como para la escritora, un modo de percepción que engaña a la conciencia con un conocimiento de sí misma que la define de modo dualista, esto es, escindida del todo de lo real. Si la muerte no es, ni para Bergson ni Garro, el fin de la vida es porque aceptan que la esencia del ser humano es también el todo vital. Para Bergson la humanidad vive siempre en el Absoluto, aunque la razón empañe esta verdad porque no es capaz de discernir la totalidad. Los personajes garrianos no dejan de existir sólo sufren una constante transformación que ha de llevarles a la disolución definitiva con el todo primigenio, restituyendo lo que siempre ha sido una expresión ligada a lo Absoluto.

La imposibilidad de comprender el desarrollo general de la vida a través de la razón se expresa en la desazón que Lidia, Anselmo, Clara y Blanca manifiestan ante su proceder infructuoso por hallar, en la vida convencional, “el hilo mágico”, el

“rostro anterior”, “la copa de vino” y el “muladar en el que han tirado lo hermoso”. Sin embargo, detrás de la vida material, se encuentra otra dimensión de lo real, que tanto en Garro como en Bergson corresponden a la vida realmente “viviente”. Tal carácter proviene de que en ella es posible entrar en contacto con el impulso de vida, percibir, según el espiritualista, lo que hay de más maravilloso en el desarrollo de la vida o, según Garro, encontrar que existe “el mundo hermoso”. En ambos, la caracterización de tal mundo compromete la coincidencia con la fuerza trascendente, el origen o la fuente de la vida; este no es un mundo aparente o una dimensión exterior, sino la expresión de lo real dada desde el interior de sí misma. Mientras a la vida inerte corresponde la razón que todo lo fragmenta, a la vida viviente corresponde la facultad intuitiva que es capaz de encontrar el vínculo de todo lo creado. Según Bergson el conocimiento de lo viviente real sólo puede darse a través de la coincidencia con el impulso de vida; consiste en un esfuerzo de la conciencia que se traslada de la simbolización abstracta de los procedimientos racionales a la experiencia en sí, de la periferia a lo central de la existencia, de lo evidente a lo impredecible.

A semejanza del filósofo, quien propone que la conciencia intuitiva corresponde a una dimensión creadora de la conciencia, en tanto “simpatiza” con el principio primigenio caracterizado como una energía, fundamentalmente creadora, versátil, espontánea e ilimitada, para Garro, los personajes que logran vislumbrar una dimensión maravillosa de lo real son aquellos que se oponen a lo “razonable” a través de una imaginación extraordinaria: una conciencia que crea, que es espontánea, que no se rige por límites irreductibles o el orden habitual. Anselmo, el insensato; Alazán, el loco; Clara, la enferma de imaginación y Lidia, la incomprendida por un hogar hostil, revelan su añoranza por un mundo regido por el amor, cuyo rasgo primordial consiste en la posibilidad de ser uno con el amado en el seno de una dimensión de lo real cuyas expresiones son maravilla, magia y eternidad. Por eso, junto a las posibilidades de la vida convencional, los protagonistas garrianos buscan otro modo de experimentar lo real; a Clara y Lidia se les revela mediante el mundo de la infancia y la muerte, a Anselmo y a Blanca mediante lo mágico y el amor. En Nínive, en la mujer, en el orden celestial y en el

corazón del caballero los personajes hallan que es posible “ser uno”, porque habitan en el interior de lo real, donde su yo individual no existe más porque el vínculo con el Absoluto compromete el no ser. Surge, entonces, ante la conciencia de los personajes, el desarrollo espontáneo e impredecible del impulso vital; ya no asisten a una existencia ordenada por los procedimientos pragmáticos, sino a una en el que se revela la unidad del todo primigenio en su duración real. Ésta corresponde a la movilidad incesante y perenne que caracteriza al flujo de vida, es un desarrollo que se muestra profuso y cambiante, pero sostenido en una solidaridad que la razón no puede hacer asequible. Dado que esta experiencia de lo real compromete la coincidencia del yo interior con la duración de lo Absoluto, se muestra como un devenir asociado a la experiencia mística. Éste es un conocimiento trascendente que revela a Clara, Lidia, Anselmo y Alazán que la plenitud se realiza hasta que se advierte su unión con la energía vital que subyace en toda manifestación del universo. Como lo establece Bergson, para la escritora, este poder creador es amor; uno que se realiza en los seres que lo advierten en sí mismos, creándolos a la vez que se crea perennemente. En los textos dramáticos de Garro, la expresión de una realidad maravillosa, caracterizada como un acontecer que rompe los límites cronológicos, corresponde a la evidencia de la coincidencia total con la esencia vital; de ahí que el amor que buscan sus personajes sea caracterizado por la realización del amante en el amado: amar consiste en ser uno.

A través de estos planteamientos, la autora recupera la intención primordial que impulsó la conformación de las nociones presentes en el espiritualismo bergsoniano: advertir al ser humano de la modernidad del peligro de fundar la existencia en el utilitarismo. Tanto la obra de Bergson como la de Garro asocian la decadencia de la sociedad moderna a la carencia de un fundamento espiritual. Si los personajes de la dramaturgia garriana aparecen constreñidos por el mundo convencional es porque en éste no encuentran respuesta a su aspiración por comulgar con lo trascendente. Los protagonistas aceptan lo maravilloso, entendido como la manifestación supraintelectual de la esencia creadora. Muestran que la humanidad, inmersa siempre en lo real, existiendo siempre en el seno de lo

Absoluto, conocerá la superficie desoladora de la vida o la riqueza profunda de la misma, dependiendo de su voluntad para percibir más allá de lo evidente. En una estará comprometido con la materialidad que engendra sociedades autómatas centradas en el egoísmo y constreñidas en los convencionalismos de la moral del deber, en la otra, conscientes de su unidad con la Conciencia creadora, ejercerán el amor universal, fundado en el dinamismo, la flexibilidad y el gozo que caracteriza al ímpetu de vida.

La autora, como sujeto enunciador, conforma una visión de teatralidad que se apoya en las nociones de mundo que fundamentaron la modernidad mexicana. De este modo, sus textos no sólo recuperan temáticamente las nociones espiritualistas, sino que conforman uno de los pilares que sostienen la idea de teatralidad del quehacer creador de Garro. Sus textos dramáticos son la evidencia de un modo de concebir al teatro como punto de comunión convivial que religa al ser humano con los fundamentos espirituales de la humanidad. El retorno a los principios de la teatralidad originaria, su forma y su función, bajo la consigna de la “poética de lo poético”, generada en el seno de las manifestaciones de la vanguardia humanista, permitieron ponderar al quehacer teatral como sistema modelizador de mundos de orden trascendente. La escenificación de las fábulas garrianas recuperan el principio de oralidad que devuelve al origen las formas de enunciación y recepción de lo poético, que destaca al acontecimiento del convivio como un rasgo fundacional de la civilización, en cuanto que permite a la humanidad compartir y conservar la memoria del mundo a través de los relatos (Dupont, 2001). El teatro es un quehacer convocante que supone la vinculación social, en un mismo espacio y tiempo entre todos los asistentes al hecho escénico, puesto que el convivio “entraña compañía [...] estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, salirse de sí al encuentro con el otro/ con uno mismo” (Dubatti: 2003: 14). A su vez, esto remite a la práctica simbólica de la que nació el teatro, el ritual, el acontecimiento que se constituye como el umbral de lo místico porque convivir implica la “ofrenda y la manifestación del orden divino en el rito de reunión” (Dubatti, 2003: 14). La teatralidad garriana propone al espacio escénico como el emplazamiento privilegiado donde, en la

representación del mundo, se devela el misterio de la vida humana. El escenario es la sede de un plano espacio-temporal, eximido de la cotidianidad, en el que la comunidad se reúne para conocer y vivenciar los sucesos del origen, porque el retorno a los comienzos teatrales es también la recuperación de la función del acontecimiento escénico como vocero de los relatos trascendentes. La re-creación escénica de las fábulas se postula a sí misma como la conmemoración de lo sucedido en un tiempo original: único, irrepetible y siempre nuevo. El Teatro se constituye como el espacio idóneo para producir un tiempo nuevo, una realidad emergente que permite revelar lo que el hábito de la percepción ha ocultado durante la vida cotidiana. La historia ficticia, el relato que se narra, permite a los espectadores, a través de los protagonistas, retornar al preciso nacimiento de todo lo existente, para comprender en su cabalidad el movimiento perpetuo de sí mismos. Alejados de la conceptualización ordinaria de la vida vislumbran el acaecer maravilloso de la dimensión de su conciencia y el tiempo místico.

## Bibliografía

- Acosta, Yamandú (2011), "La filosofía de la historia" en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.
- Adame, Domingo (2006), *Para comprender la teatralidad*, Universidad Veracruzana, México.
- Alcántara, José Ramón (2002), *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, Universidad Iberoamericana, México.
- Alcántara, José Ramón (2004-2005), "La modernidad como paradigma teórico en la obra de Rodolfo Usigli" en *Revista Mexicana de Investigación Teatral*, Núm. 6-7, junio- julio.
- Alcántara, José Ramón (2009), "Las fronteras de la representación" en *Actualidad de las Artes Escénicas, una perspectiva latinoamericana*, Xalapa, UV, pp.103-115.
- Allan, Lewis (1957), *El teatro contemporáneo*, Imprenta universitaria UNAM, México.
- Anderson, Robert K. (2009), "La cuentística mágica de Elena Garro" en *Elena Garro, un recuerdo sólido*, Universidad Veracruzana, México, pp. 107-128.
- Anderson, Robert K. (2008), "El papel central de la poesía en las obras teatrales de Elena Garro" en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México.
- Aristóteles (1989), *Poética*, 2ª ed., Editores Mexicanos Unidos, México.
- Azar, Héctor (1991), "El teatro de Elena Garro", *Excélsior*, 29 de noviembre.
- Barreda, Gabino (1941), "De la educación moral" en *Estudios*, UNAM, México.
- Basurto, Luis (2008), "Un hogar sólido" en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 87.
- Bergbeder, Olivier (1971), *La simbología*, Oikos-Tau, Barcelona.

- Bergson, Henri (1960), (trad. Rafael Moreno) *Introducción a la metafísica*, UNAM-Centro de Estudios Filosóficos, Cuaderno 8, México.  
<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=461>
- Bergson, Henri (2004), *Introducción a la metafísica*, Porrúa, México.
- Bergson, Henri (1986), *Introducción a la metafísica*, UNAM, México.
- Bergson, Henri (1976), *El pensamiento y lo moviente*, Alianza, Madrid.
- Bergson, Henri (1997), *Las dos fuentes de la moral y la religión*, Porrúa, México.
- Bergson, Henri (2007), *La evolución creadora*, Cactus, Buenos Aires.
- Bergson, Henri (1963), “La evolución creadora” en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, pp. 475-831.
- Bergson, Henri (1963), “La intuición filosófica” en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, pp. 1130-1152.
- Bergson, Henri (2009), *La risa*, Porrúa, México, pp. 59-158.
- Bergson, Henri (1987), *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Alianza Madrid.
- Bergson, Henri (2006), *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Barcelona.
- Beucker, Verónica (2004), “Elena Garro” en *Un viaje sin fin: teatro mexicano hoy*, BUAP, Frankfurt am Main, Vervuert, pp.95-104.
- Blavatsky, Helena (2010), *Glosario teosófico. Diccionario de esoterismo y ocultismo*, México, Berbera Editores S.A. de C.V.
- Callois, Roger (1996), *El hombre y lo sagrado*, F. C. E., México.
- Campbell, Joseph (1998), *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*, F. C. E., México.

- Carballido, Emilio (2008), "El regreso de Elena Garro" en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 119-120.
- Carballo, Emmanuel (1986), *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño-SEP, México.
- Caso, Antonio (1915), *Problemas filosóficos*, Porrúa, México.
- Caso, Antonio (2000), "La filosofía moral de Don Eugenio M. de Hostos" en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, UNAM, México.
- Caso, Antonio (2010), *Antología filosófica*, UNAM, México.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, (2010), Coeditores Católicos de México, México.
- Ceballos, Edgar (1996), *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano: Siglo XX*, Escenología, México.
- Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (1992), *Elena Garro, reflexiones en torno a su obra*, INBA-CITRU, México.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1995), *Diccionario de símbolos*, Grupo Editor Quinto Centenario, Colombia
- Cohn, Deborah, *La construcción de la identidad cultural en México: Nacionalismo, cosmopolitismo e Infraestructura intelectual, 1945-1968*, [www.clio.110mb.com/identidad\\_cult\\_en\\_Mexico.pdf](http://www.clio.110mb.com/identidad_cult_en_Mexico.pdf).
- Cooper, J.C. (2007), *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Compagnon, Olivier (2008), "Bergson, Maritain y America Latina" en Horacio González, *¿Inactualidad del bergsonismo?*, Colihue, Buenos Aires.
- CONACULTA (2006), *La Escuela Nacional de Arte Teatral cumple 60 años*, INBA, México.

- Copleston Frederick (2000), *Historia de la Filosofía. De Maine de Biran a Sartre*, Vol. 9, Ariel, Barcelona.
- Cosío Villegas, Daniel et al. (1994), *Historia mínima de México*, COLMEX, México.
- Covarrubias, Miguel (1994), “Diálogo con Elena Garro en la Capilla Alfonsina, Minerva Margarita Villarreal y Genaro Saúl Reyes” en *Junto a una taza de café. Conversaciones*, Ediciones Castillo, México, pp. 43-67.
- Cruz, José Luis (1990), “De poesía en Voz Alta a la vanguardia exhausta” en *Revista de la Universidad de México*. Vol. XLV, no. 473, junio.
- Cruz, José Luis (1990), “El espíritu del no saber. Entrevista a José Luis Ibáñez”, en *Revista de la universidad de México*, Vol. XLV, núm. 473, junio.
- D'Amico, Silvio (1960), *Historia del teatro dramático*, Uteha, 14 vols, México.
- Dauster, Frank (1975), “El teatro de Elena Garro: Evasión e ilusión”, en *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, Sep setentas, México.
- De Ita, Fernando (1991), *Teatro mexicano contemporáneo*, Antología, Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario, F. C. E., México.
- De Toro, Fernando (1998), *Acercamiento al teatro actual (1970- 1995) Historia, Teoría, práctica*, Frankfurt and Maine, Madrid.
- Del Río, Marcela (2008), “Elena Garro, veredas entre la innovación y la estilística y la catarsis” en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 92-93.
- Diccionario, *Real Academia de la lengua española*, [www.rae.es](http://www.rae.es), 17 octubre 2010.
- Díaz de León, Flor (2005), “La realidad resignificada: tres obras de Elena Garro” en *Tema y variaciones de Literatura* no.23, UAM, México, pp. 183-199.

- Dubatti, Jorge (1995), *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (1996), "Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático" en *La escalera. Anuario de la Escuela superior de teatro*, No. 61, p. 55-68, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2001), *El teatro jeroglífico*, Atuel, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2003), *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Atuel, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2009), "Herramientas de poética teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas" en *Actualidad de las Artes Escénicas, una perspectiva latinoamericana*, Xalapa, UV pp.12-23.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1997), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo Veintiuno, Madrid.
- Dupont, Florence (2001), *La invención de la Literatura*, Madrid, Debate.
- Dussel, Enrique (2011), *El pensamiento filosófico Latinoamericano del caribe y "latino"*, México: Siglo XXI.
- Eliade, Mircea (1999), *Aspectos del mito*, Paidós, Barcelona.
- Favela Fierro, María Teresa (2000), *Los setenta. La llamada ruptura y la gráfica internacional*, Museo Dolores Olmedo- CONACULTA-UAM, México.
- Fernández Unsaín, José María (1970), "El reverso épico del costumbrismo" en *Teatro mexicano contemporáneo*, F. C. E., México.
- Fischer-Lichte, Erika (1999), *Semiótica del teatro*, Arco Libros. Colección Perspectivas. Biblioteca de teoría literaria y literatura comparada, Madrid.
- Freire, Jesús (2008), "Viaje a un nivel de conciencia" en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 394-399.

- García Barrientos, José Luis (1991), *Drama y Tiempo. Dramatología I*, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid.
- García Barrientos, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Col. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Madrid.
- García Barrientos, José Luis (2004), *Teatro y Ficción*, Fundamentos, Madrid.
- García Barrientos, José Luis (2007), *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*, Fundamentos, Madrid.
- García, Mara L. (2008), “La señora en su balcón: espacios de refugio y escape” en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 234-239.
- García, Miriam (2011), “Justo Sierra” en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.
- García, Rosa (1998) “Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes” en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, no. 27, pp.275-296.
- Garro, Elena (2009), “El Encanto, tendajón mixto” en *Obras reunidas II. Teatro*, F. C. E., México, pp. 65-75.
- Garro, Elena (2009), “La señora en su balcón” en *Obras reunidas II. Teatro*, F. C. E., México, pp. 199-209.
- Garro, Elena (2009), “Los pilares de Doña Blanca” en *Obras reunidas II. Teatro*, F. C. E., México, pp. 11-18.
- Garro, Elena (2009), “Un hogar sólido” en *Obras reunidas II. Teatro*, F. C. E., México, pp. 21-31.
- Garro, Elena (1992), *Memorias de España 1937*, Siglo Veintiuno, México.

- Garro, Elena (2003), *Sócrates y los gatos*, Océano, México.
- Glantz, Margo (2008), "In memoriam" en *Elena Garro, un recuerdo sólido*, Universidad Veracruzana, México, pp. 107-128.
- Gómez García, Manuel (1998), *Diccionario del teatro*, Akal, 1998, Madrid.
- Guénon, René (2009), *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Paidós, Barcelona,
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena (1992), "Elena Garro, maga de la palabra" en *Elena Garro, reflexiones en torno a su obra*, INBA-CITRU, México.
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena (1998), "Elena Garro, entre la originalidad y la persecución", <http://www.jornada.unam.mx/1998/08/30/sem-garro.html>, 23 de agosto 2010.
- Habermas, Jürgen (1998), "La modernidad, un proyecto incompleto" en Foster, Hal, *La posmodernidad*, Kairos, México.
- Harmony, Olga (2000), "La bienvenida irreverencia", <http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000629/harmony.html>, 23 de agosto de 2010.
- Henríquez Ureña, Pedro (2000), "La revolución y la cultura en México" en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, UNAM, México.
- Hernández Luna, Juan (Prol.) (2000), *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, UNAM. México
- Hernández, Gabriela (2001), *La vitalidad recobrada, un estudio del pensamiento ético de Bergson*, UNAM, México.
- Herreras, Enrique (1996), "La recepción de la trasgresión de la vanguardia artística", en una *Lectura naturalista del teatro del absurdo*, Valencia, Universitat de Valencia, colección Teatro Siglo XX. <http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Teatro/01.html>, 9 abril 2010.

- Hurtado, Guillermo (2006), *El hiperión*, UNAM, México.
- Illades, Carlos (2008), *Polémicas intelectuales del México moderno*, UAM, México.
- Ingarden, Roman (1998), *La obra de arte literaria*, Taurus-Universidad Iberoamericana, México.
- Innes, Christopher (1995), *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, F.C.E., México.
- Jung, Carl (1998), “Sueño y mito” en *Los complejos y el inconsciente*, Alianza, Madrid.
- Kirk, G. S. (1937), *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, Barral, Madrid.
- Landeros, Carlos (1983), “En las garras de las dos Elenas” en *Los Narcisos*, Editorial Oasis. México.
- Landeros, Carlos (2007), *Yo, Elena Garro*, Lumen, México.
- Leñero, Estela (2000), Dramaturgas mexicanas del siglo XX, <http://www.jornada.unam.mx/2000/nov00/001119/sem-estela.html>, 19 de mayo de 2003.
- León, Margarita (2004), *La memoria del tiempo. La experiencia del tiempo y del espacio en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro*, UNAM, México.
- León, Margarita (2006), *La realidad está en otra parte: el surrealismo en la obra de Elena Garro*, Tecnológico de Monterrey- Universidad Iberoamericana, FONCA, Toluca.
- Magallón, Mario y Juan de Dios Escalante (2011), “El positivismo” en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.

- Magaña Esquivel, Antonio (1986), *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. 2, F.C.E., México.
- Magaña Esquivel, Antonio (2008), "Estrenos en julio" en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 119-120.
- Maliandi, Ricardo (2011), "La ética" en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.
- María y Campos, Armando (2008), "El cuarto programa de Poesía en Voz Alta" en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 92-93.
- Martín Velasco, Juan (1999), *El fenómeno místico*, Trotta, Madrid.
- Martín Velasco, Juan (2004), *La experiencia mística*, Trotta, Madrid.
- Martínez, José Luis (2001), *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*, CONACULTA, México.
- Medina, Viannet (2008), "Andamos huyendo: la huida fantástica" en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp.425-429.
- Michelena, Margarita (2008), "Poesía en Voz Alta: Creación y revolución" en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 110-112.
- Miller, Beth (1979), "Entrevista con Elena Garro" en *26 autoras del México actual*, Costa Amic, México, pp. 204-219.
- Moncada, Luis Mario (2007), *Así pasan, efemérides teatrales 1900-2000*, INBA, CONACULTA, Escenología A.C., México.

- Monsiváis, Carlos (1993), "Mínima crónica. Juan Soriano en sus 70 años" en Sergio Pitol, *Juan Soriano. El perpetuo rebelde*, CONACULTA- Era, México.
- Monsiváis, Carlos (1998), "Elena Garro", <http://www.jornada.unam.mx/1998/08/23/monsi.html>, 19 de mayo de 2003
- Mora, Gabriela (1975), "Los perros y La mudanza de Elena Garro: designio social y virtualidad feminista", *Latin American Theatre Review* 8, no. 2, pp. 5-14.
- Mora, Gabriela (1983), "La dama boba de Elena Garro: Verdad y ficción, teatro y metateatro", *Latin American Theatre Review* 16, no. 2, pp. 15-22.
- Muñoz, Victórico (2011), "Gabino Barreda" en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.
- Nietzsche, Friedrich W. (1992), *El origen de la tragedia*, Espasa Calpe, México.
- O'Gorman, Edmundo (1960), *Seis estudios históricos de tema mexicano*, Universidad Veracruzana, Xalapa.
- Ostergaard, Ane-Grethe (1982), "El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro". *Latin American Theatre Review* 16, no. 1, pp. 53-65.
- Oesterreicher, John (1997), "Los místicos, primeros entre los hombres" en Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y la religión*, Porrúa, México, pp. IX-LIII.
- Olguín, David (2011) "Un teatro sólido: Elena Garro" en *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX. Aproximaciones críticas*, El Milagro-Virginia Tech- Universidad de Sonora, México.
- Ortiz, Alejandro (1992), "A propósito del teatro de Elena Garro" en *Reflexiones en torno a la obra de Elena Garro*, CITRU-INBA, México, pp.27-38.
- Otto, Rudolph (1980), *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid.

- Otto, Rudolph (2009), *Ensayo sobre lo numinoso*, Trotta, Madrid.
- Paniker Salvador (1992), *Filosofía y Mística. Una lectura de los griegos*, Anagrama, Barcelona.
- Panikkar, Raimon (2008), *De la mística. Experiencia de vida plena*, Herder, Barcelona.
- Pardo, José Antonio (2011), “La ontología y la metafísica” en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.
- Partida, Armando (1998), *Dramaturgos mexicanos. Bibliografía crítica. 1960-1970*, INBA/ CITRU, México.
- Partida, Armando (2000), *La vanguardia teatral en México*, ISSSTE, México.
- Partida, Armando (2000<sup>a</sup>), “Las vanguardias y el teatro” en *Un siglo de Cultura*, edición especial, Equis, no. 32., México.
- Partida, Armando (2003), “La prospectiva narrativa en la obra de Elena Garro” en *Sócrates y los gatos*, Océano, México.
- Pavis, Patrice (2004), “Problemas de la traducción para la escena”, en H. Scolnicov y P. Holland, *La obra de teatro fuera de contexto*, Siglo XXI, México.
- Paz, Octavio en *Juan Soriano* (1993), *El perpetuo rebelde*, CONACULTA-Era, México.
- Prado, Gloria (1992), “En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro” en *Reflexiones en torno a la obra de Elena Garro*, CITRU-INBA, México, pp.49-53.
- Pego Puigbo, Armando (2004), “Prólogo” en *Teatro y Ficción*, Fundamentos, Madrid.
- Pérez- Rioja, José Antonio (2008), *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos.
- Pitol, Sergio (1993), *Juan Soriano. El perpetuo rebelde*, CONACULTA- Era, México.

- Quemain, Miguel Ángel, “El porvenir, una repetición inanimada del pasado. Entrevista a Elena Garro”, [http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores\\_more.php?id=5813\\_0\\_15\\_0\\_M](http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores_more.php?id=5813_0_15_0_M), 23 octubre 2003, 22:34 hrs.
- Ramos, Samuel (1934), *El perfil del hombre y la cultura en México*, Imprenta Mundial, México.
- Ramos, Samuel (2010), “La filosofía de Antonio Caso” en *Antología filosófica*, UNAM, México.
- Revilla, Federico (1995), *Diccionario de iconografía y de simbología*, Cátedra, Madrid.
- Reyes, Alfonso (2005), *Teoría Literaria*, F. C. E., México.
- Riego de Moine, Inés (2008), “Recordando a Henri Bergson: una conexión necesaria entre mística, moral y filosofía” en *Veritas*, Vol. III, no. 19. [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2723259.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2723259.pdf)
- Ríos, Sara (1992), “La magia, temática constante en Andarse por las ramas, Los pilares de Doña Blanca y Ventura Allende” en *Reflexiones en torno a la obra de Elena Garro*, CITRU-INBA, México, pp.35-47.
- Rivera, Ligia y Tania González (2008), “El tendajón mixto como puerta al submundo” en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 219-224.
- Rivera, Octavio (1992), “Un hogar sólido: realidad e irrealidad” en *Reflexiones en torno a la obra de Elena Garro*, CITRU-INBA, México, pp.55-61.
- Rojas, Carlos (2011), “El Caribe hispano” en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.
- Rommel, Sergio (2003), *Perfecto Luna. Una auténtica experiencia contemplativa* en <http://www.bitacora-tj.com/312/art02.html>, 19 de mayo de 2003.

- Romero, Miguel (2011), "José Vasconcelos" en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.
- Rosas Lopátegui, Patricia (1998), "Cambie su cabeza por una importante: La ironía metafórica en Benito Fernández de Elena Garro", *Latin American Theatre Review*, 32, no. 1, pp. 51-67.
- Rosas Lopátegui, Patricia (2009), "Introducción" en Garro, Elena *Obras reunidas II. Teatro*, F. C. E., México.
- Rosas Lopátegui, Patricia (2002), *Testimonios sobre Elena Garro*, Ediciones Castillo. Monterrey.
- Rosas Lopátegui, Patricia (2005), *El asesinato de Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-UAEM, México.
- Rosas Lopátegui, Patricia (2008), *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México.
- Rosser, Harry Enrique (1990), "Elena Garro's/Lope de Vega's La dama boba: Seventeenth-Century Inspiration for a Twentieth-Century Dramatist", *Latin American Theatre Review* 23, no. 2.
- Rovira Carmen (2001), *Pensamiento filosófico mexicano del siglo XIX y primeros años del XX*, UNAM, México.
- Sánchez, Luis (2008), "Poesía en Voz Alta: Creación y revolución" en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 142-145.
- Santa Biblia, versión Reina Valera (1984).
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (2007), "Dos cartas de Elena Garro sobre el teatro mexicano" en Ramírez, Alicia V. *Los colores de la memoria: percepciones sobre Elena Garro*, BUAP, México.

- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (2003), *Cátedra de damas*, Universidad de Guadalajara, México.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (1999), *El advenimiento del teatro mexicano. (Años de esperanza y curiosidad)*, Editorial Ponciano Arriaga, México.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (2006), *Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rodolfo-usigli-ensayista-poeta-narrador-y-dramaturgo-0/>, 23 julio 2013.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (2008), “La teología también pone trampas” en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 202-208.
- Sierra, Justo (2004), *Discurso inaugural de la Universidad Nacional*, UNAM, México.
- Silva, Jorge (2011), “La filosofía antipositivista” en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.
- Solórzano, Carlos (1973), *Testimonios teatrales de México*, UNAM, México.
- Sommers, Joseph (1978), “Entrevista con Elena Garro” en *26 autoras del México actual*, B. Costa-Amic., México.
- Spang, Kurt (1991), *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.
- Teodoro, Mario (2011), “La estética” en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.
- Ostrosky, Jennie (2008), “Tiempo circular y filiación fantástica en ‘¿Qué hora es?...’ de Elena Garro” en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, Porrúa-BUAP, México, pp. 400-411.
- Unger, Roni (2006), *Poesía en Voz Alta*, INBA-UNAM, México.

- Usigli, Rodolfo (1940), *Itinerario del autor dramático*, La casa de España en México, México.
- Vasconcelos, José (1983), *La raza cósmica*, Asociación Nacional de Libreros, A. C., México.
- Vasconcelos, José (2000), “Don Gabino Barrera y las ideas contemporáneas” en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, UNAM, México.
- Vasconcelos, José (2000), “El movimiento intelectual contemporáneo de México” en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, UNAM, México.
- Villegas, Juan (2000), “De las estrategias de análisis e interpretación del texto dramático y teatral” en *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Gestos, California.
- Villoro, Luis (1992), *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, El Colegio Nacional-F. C. E., México.
- Villoro, Luis (1995), *En México, entre libros. Pensadores del siglo XX*, El Colegio Nacional-F.C.E., México.
- Web Granada, *Especial tres de mayo, día de la cruz* en <http://www.webgranada.com/DiaDeLaCruz.asp>, 17 de noviembre de 2010, 23:43
- Wellek René y Austin Warren (1985), *Teoría Literaria*, Gredos, Madrid.
- Wright A., Edward (1997), *Para comprender el teatro actual*. 2ª edición en español, 4ª reimpresión. F. C. E., México.
- Xirau, Ramón (2000), *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México
- Yébenes Escardó, Zenia (2008), “Las vicisitudes del desencantamiento del mundo: espiritistas y positivistas en la polémica del Liceo Hidalgo de 1875 en *Polémicas intelectuales del México moderno*, UAM, México.
- Zea, Leopoldo (2010), *La filosofía americana como filosofía sin más*, Siglo XXI, México.

Zúñiga, Jorge (2011), “La filosofía de la pedagogía” en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, Siglo XXI, México.