

LENGUAJE DE LA OPRESION Y/O REPRESION EN UN HOGAR SOLIDO TEXTO DRAMATICO DE ELENA GARRO.

Margarita Tapia Arizmendi.

El lenguaje es un mundo de significados, cada uno de los cuales puede desembocar sobre, o unirse a, otros centros de alusión que también se abren a nuevas constelaciones, a nuevas interpretaciones.

Umberto Eco.

El teatro mexicano como tal, nace durante la Colonia (siglo XVI) con el presbítero Juan Pérez Ramírez, quien escribe en español una comedia pastoril: *El desposorio espiritual del pastor Pedro con la Iglesia Católica*.⁽¹⁾ Antes de esta primera manifestación dramática están los intentos por continuar el teatro prehispánico, pero en aquella época -dice Hugo Argüelles- "... estaban en entredicho los indios que querían escribir teatro, porque aún se investigaba si tenían alma. Por lo tanto, mucho de este teatro (...) le costó la vida a varios autores que escribieron en el náhuatl vetado por la Inquisición."⁽²⁾

Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz llevaron el teatro mexicano a un nivel de madurez. Posteriormente, el teatro mexicano recorre las escuelas o tendencias literarias neoclásica, romántica, realista, naturalista y contemporánea. Los dramaturgos mexicanos después de haber ensayado un teatro con pretensiones universalistas retornan a su ambiente nacional y deciden lanzarse hacia la búsqueda del público mexicano: "La puerta queda abierta para todas las escuelas, para todas las técnicas, para todas las calidades a condición de que no se rompa el nexo con el público, porque ahora el teatro mexicano ha aprendido por experiencia propia que en la medida en que el teatro se aleja del público va dejando a la vez de ser teatro."⁽³⁾

En la década de los cincuentas el teatro mexicano muestra un auge sorprendente, entre los (as) principales autores (as) se encuentran Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Jorge Ibarguengoitia, Héctor Mendoza, Sergio Magaña y Elena Garro. Esta última produce la mayor parte de su obra dramática en estas épocas.⁽⁴⁾

Además están las obras de un importante grupo de autores y autoras extranjeros (as) radicados en México⁽⁵⁾ y aquellos otros que han estrenado sus obras con grupos de aficionados.

La obra dramática de Elena Garro está constituida por el material recopilado y publicado bajo el título: *Un hogar sólido y otras piezas*, editado por la Universidad Veracruzana en 1958. La señora en balcón, publicado en la revista *La palabra y el hombre* en 1959. Y *Felipe Angeles* (teatro histórico), publicado por la UNAM en 1979.

Un hogar sólido forma parte de la trilogía con la cual se dió a conocer Elena Garro como escritora. Esta obra fué pre- estrenada en 1956 con el grupo *Poesía en Voz Alta* y se estrenó al año siguiente.

En numerosas ocasiones se ha hecho el montaje por grupos de teatro universitario. Este texto dramático fue motivo de interés en el *Duodécimo Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, (México, 1965).

El texto dramático *Un hogar sólido* permite explicar e interpretar los mecanismos de la opresión y/o represión, así como la resistencia que le oponen los personajes, la cual se advierte en los signos y símbolos lingüísticos y no lingüísticos. De



ahí que el acento está puesto en el lenguaje, entendido éste como capacidad del ser humano para comunicarse y relacionarse con los seres y las cosas que le rodean; y para expresar sus pensamientos y sentimientos sobre ese mundo de objetos y personas. De esta manera el lenguaje revela, descubre, informa, como también oculta y transforma. Ahora bien, tomo el modelo propuesto por Tadeus Kowzan destinado al análisis del fenómeno teatral, consistente en: palabra y tono; mímica, gesto y movimiento; maquillaje, peinado y traje; accesorios, decorado e iluminación; música y sonido. Estos trece sistemas son ubicados en la dirección correspondiente según afecten al actor o al escenario. Y son identificados como signos auditivos o visuales. (6)

El interés en el estudio del lenguaje nos lleva hacia la semántica y la semiótica. Paul Ricoeur, en su libro **La metáfora viva**, dice respecto al signo: "...el signo debe ser su propio sentido de signo a su uso en el discurso; ¿cómo sabríamos que un signo vale por..., si no se recibiese de su **empleo** en el discurso, su objetivo, que lo relaciona con aquello **para lo que vale**?. La semiótica, en cuanto reclusa en el mundo de los signos, es una abstracción de la **semántica** que pone en relación la constitución interna del sentido con el objeto trascendente de la referencia." (7) Lo anterior le sirve a este autor para encontrar el paso entre la semántica y la hermenéutica.

El modelo propuesto por Kowzan resulta efectivo si se le enriquece con otras teorías, entre

otras la de Ingarden que habla de "La Función del Lenguaje en el Teatro"; en este material expone los factores que conforman el mundo representado y las diversas funciones del lenguaje (8). Michel Foucault, en el capítulo titulado "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos", re-elabora la teoría del poder y resalta el hecho de considerar que éste, para que sea poder, no sólo se posee sino de ejercer. Por tanto, el poder se da en un proceso dinámico, donde los individuos sobre los que se ejerce el poder reaccionan activamente mediante mecanismos de resistencia. (9) En esta misma

línea, Orlandina Oliveira encuentra, "...una relación asimétrica, jerárquica que implica el ejercicio del dominio de uno de los actores de la relación sobre el otro, mediante la aceptación, pasiva o no, del dominio o por el uso de la violencia física o psicológica. (...) el concepto de subordinación se redefine en términos de relaciones de poder que abarcan no sólo el dominio sino también las posibilidades de romperlo." (10)

El análisis-interpretación recae de manera especial en los signos lingüísticos, denominados por Kowzan sistemas **palabra y tono**. Los otros sistemas no lingüísticos tienen un función complementaria, pero al mismo tiempo necesaria para la comprensión del texto dramático; de manera especial para este trabajo, cuyo enfoque es el lenguaje, como se sabe, la comunicación se logra no sólo con las palabras y el tono usado al emitirlos, sino apoyándose en la mímica, los gestos, la presencia exterior del emisor, las circunstancias ambientales y, desde luego, el comportamiento del personaje.

El contenido anecdótico de **Un hogar sólido** es un tanto extraño, pues en una cripta familiar se encuentran enterrados: mamá Jesusita, (80 años); su hermana Catita (niña de 5 años); su yerno Clemente (60 años); su hija Gertrudis (40 años); su primo Vicente Mejía (23 años). Además de éstos, Eva (20 años, extranjera) cuñada de Clemente y Muni (28 años) sobrino también de Clemente. Al inicio de la obra escuchan pasos y los personajes se preparan para recibir a las visitas; riñen como lo hacían en vida y especulan sobre las causas de la muerte. Mamá Jesusita está preocupada por su apariencia, pues a ella la enterraron en camisón; Clemente es desmemoriado, no sabe donde deja los

huesos; Catita está contenta porque alguien llega, y todos los personajes están a la expectativa, no saben a quien traerán. Entretanto rememoran sus deseos y anhelos, recuerdan como se relacionaron con familiares y parientes; en pocas palabras, su estar p poco estar en el mundo.

Desciende la nueva difunta. Gertrudis reconoce los pies de Lidia. La reciben con alegría, es presentada a los desconocidos.

Los personajes escuchan la oración fúnebre y critican a don Gregorio de la Huerta y Ramírez Puente. Posteriormente cada uno de los personajes manifiesta sus temores y alegrías ante los cambios que ellos como materia sufren, y hablan de sus impresiones al integrarse a la naturaleza (en fenómenos diversos). También expresan sus deseos de formar parte del orden celestial, pero su actitud es nuevamente de espera (la llegada del Juicio Final); en tanto seguirán aprendiendo a ser todas las cosas, y a formar parte del universo.

Un hogar solido está estructurada en un acto; intervienen ocho personajes y una voz que pronuncia la oración fúnebre. La aparición de los personajes está dada progresivamente; inicia con la voz de Gertrudis y poco a poco se van integrando los demás, hasta llegar a la escena onde donde está presente todo el conjunto de personajes.

En la última escena manifiestan uno a uno lo que son y desaparecen.

Mamá Jesusita es la más vieja y representa a un ser enajenado:

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 **estrellas de invierno.** ¿Te acuerdas, Gertrudis? **¡Eso era vivir!** Rodeada de mis niños tiesos y limpios como pizarrines.

Jesusita se ubica en un presente teñido por el pasado, en una visión cósmica que se advierte a través del campo semántico en las comparaciones

subrayadas en el fragmento anterior. El campo semántico cósmico produce brillantes imágenes: "...rompre el hielo de mis cubetas dejadas al sereno, y bañarme con el agua cuajada de estrellas de invierno." Y luego, Jesusita integra el nivel cósmico a la vida cotidiana con un rasgo de humor festivo: "¡Eso era vivir! Rodeada de niños tiesos y limpios como pizarrines." Dentro del caudal de imágenes se encuentra otra: "...barriendo, sacudiendo el polvo que caía sobre el piano, en engañosos torrentes de oro,..." Nuevamente alude a su labor doméstica; pero se da cuenta que los "torrentes de oro" son un espejismo. Clemente la llama "doña Jesús" lo cual habla de su sacrificio, ella vivió para los demás y no es consciente de su situación, por eso es pasiva; está ubicada en el nivel puramente biológico. Gertrudis es hija de Jesusita, ella representa a una generación más joven. Aunque asume el rol social femenino, al menos se atreve a tener sueños y aspiraciones de libertad. Sin embargo, el matrimonio con Clemente destruye sus sueños hasta la tumba. Pero Gertrudis, al estar incorporada al ciclo vida-muerte-vida, renace a su hija Lidia cuya actitud es de lucha, de búsqueda, y aunque se enfrenta a un medio hostil, ella no es consciente de su papel en el mundo. Lidia inventa ciertos mecanismos de resistencia que aún cuando no fructifican en el momento, por ser silenciosos, sí apuntan ya hacia una lucha abierta en las futuras generaciones:

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

(...) Lustraba los espejos para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una araña 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...

Muni.- Lo sé, Lili.

Lidia.- Pero todo fue inútil. Los ojos furiosos no dejaron de mirarme nunca. Si pudiera encontrar a la araña que vivió en mi casa -me decía a mí misma-, con el hilo

invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre, cosería amorosos párpados que cerrarían los ojos que me miran, y esta casa entraría en el orden solar. ... (p.24)

Lidia siempre ha deseado "un hogar sólido", las cualidades esenciales de ese espacio anhelado son la alegría y la libertad. Ella pone el acento no sólo en el espacio físico sino en las relaciones interpersonales, por eso habla de "hogar" y sintetiza las cualidades del hogar que anhela en el adjetivo "sólido". Pero, por su condición de mujer, Lidia fue llevada a una casa donde en lugar de alegría había hostilidad. La vida de Lidia se transformó en un infierno, en la medida que ella es consciente del deterioro de su hogar; allí no había comunicación pues las "palabras muertas" la impedían.

En Lidia hubo una actitud de evasión: "Yo pulía los pisos para no ver; "Lustraba los espejos, para ahuyentar". En otros momentos, Lidia asumió una actitud propia de los humanos, esperar un cambio, "Esperaba que una mañana...", el verbo en copretérito indicador de una acción habitual o de una acción que se repite varias veces. Pero también buscó la experiencia de otros a través de los "libros", y "bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible que hace de dos nombres uno..."

Los verbos que Lidia emplea preferentemente son los pospretéritos (quería, barría, abría, cosería, etc.), verbos que permiten calcular la dimensión de la acción pasada, pero dicha acción está condicionada a que Lidia encuentre "el hilo mágico". Lidia anhela lo inefable, por eso la vida cotidiana le parece insufrible. Todo su diálogo lo expresa en tono sincero. Y del contenido se deduce impotencia y un alto nivel de angustia que revelan en Lidia culpabilidad, y al mismo tiempo autenticidad humana (11). Lidia sigue en la búsqueda del "hilo" y de la "araña", aún después de la muerte, y sólo ahora se atreve a manifestar sus deseos, sus frustraciones; lo cual habla del peso de la opresión y represión ejercida sobre ella. Lidia vivió en un ambiente donde se ejerce el poder, de ahí su lucha y búsqueda. Ahora dirige su discurso a Muni, ellos hablan el mismo idioma, incluso hay respuesta lingüística de parte de Muni; después que ha escuchado las diversas formas de búsqueda empleadas por Lidia, él dice: "Lo sé, Lili", y posteriormente la anima: "No estes triste, Lili. Hallarás el hilo, y hallarás a la araña." También Eva coincide con ellos, "También yo, Muni, hijo mío quería un hogar sólido." La respuesta positiva de parte de Muni y de Eva produce un discurso "activo" como lo llama Ingarden, se trata de convertir a la otra persona a la posición teórica o práctica sostenida por el hablante, o bien provocar sentimientos, deseos o actos de voluntad hacia cierto tipo de comportamiento o acción considerada deseable por el que habla.

Eva, otro de los personajes femeninos, tiene un nombre significativo: nombre de origen hebreo: "la madre de todos los vivientes". Según el Génesis, éste es el significado de Javah o Eva, el nombre dado por Adán a la primera mujer." (12) Sin embargo, su nombre original fue el que le dió Adán: Varona. Eva recibió este nombre en el momento de la expulsión del paraíso. Lo anterior explica el carácter extranjero de este personaje y su deseo de regresar a la casa paterna, cuya imagen reúne los elementos primigenios (agua, viento, fuego y tierra). Si Eva significa "La madre de todos los vivientes", entonces la muerte de Eva y la de su estirpe se mueve en un círculo, donde la muerte es generadora de vida; y hay vida en la muerte y muerte en la vida, por tanto la Creación se repite una y otra vez hasta lo infinito.

Los nombres de pila de los personajes, la ausencia de nombre, como en el caso de Muni, y el

apellido Mejía de Vicente, redondean la caracterización de cada personaje. Mamá Jesusita, personaje generador del humor, es llamada doña Jesús y ha sido sacrificada; al entregar su vida a los demás, la bolsearon. El nombre de Gertrudis corrobora su nobleza. Clemente es clemente, pasivo, tolerante. Eva representa el ciclo vida-muerte-vida, pero por su desobediencia carga la culpa. Catita es diminutivo de Catalina, el personaje por ser una niña responde al significado "pura", lo cual es corroborado por su comportamiento y el color blanco de su traje. El nombre de Lidia en sus onomatopeyas es semejante a Lilith personaje femenino bíblico caracterizado por su rebeldía. También Lidia es sinónimo de combate, de lucha. Vicente Mejía es el único personaje que tiene apellido. Su nombre significa gusto por ser vencedor, de ahí que quiere ser "espada de san Gabriel". Este personaje pertenece a la milicia, es oficial juarista, y tal parece que el rango militar le concede identidad, lo autoriza a emplear un tono irónico y lo coloca en un plano superior.

La caracterización de personajes también se determina por el tono. En el caso de esta situación dramática el tono, en general, debe dar un efecto sepulcral de voces huecas. Y por el estado psíquico de los personajes el tono es melancólico y los personajes en su mayoría son sinceros. Sin embargo, con base en lo acotado en el texto y partiendo de la situación dramática representada por cada personaje, se advierte ciertos matices:

Gertrudis habla con entusiasmo y en tono suave; Eva con tristeza y ternura; Muni en tono tranquilo; Lidia con angustia y desesperanza; Catita entre caprichosa y triste; Jesusita habla con añoranza pero emplea un tono violento; Clemente usa un tono impositivo cuando habla con Gertrudis, utiliza un tono suave cuando se dirige a los otros personajes; Vicente habla en tono áspero o cortés, según le convenga.

La espacialidad-temporalidad en *Un hogar sólido* es enunciada lingüísticamente y representada, es dual según Ingarden. La temporalidad se advierte por el uso de determinados tiempos verbales, la información acotada sobre los trajes de los personajes, de los años 1920-30, y las referencias históricas "oficial juarista", "Revolución Mexicana"; la espacialidad por lugares a los que alude, Chihuahua y Ciudad de México. La espacialidad - temporalidad mítica o de la infancia (ciudad, casas, patios, barda, cocinas, etc.) surge de la imaginación de los personajes y se expresa en imágenes poéticas. Estas imágenes se superponen a las acciones y a efectos de luz y sonido (ruidos) representados en el escenario:

Eva.-...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 loza. El cuarto se inunda de sol.

Los trajes lujosos de todos están polvorientos y los rostros pálidos. La niña Catalina salta de gusto.)

(p. 18)

Este fenómeno de sobreposición de planos temporales espaciales sustenta la importancia del "afuera" del escenario en este texto dramático.

De la expresión corporal se dice poco en las acotaciones; pero por el contenido de los parlamentos y por tratarse de personajes "muertos", el texto sugiere que los movimientos pueden ser rápidos para simular espíritus o fantasmas. El efecto o rechazo se manifiesta a través del acercamiento o distanciamiento. Jesusita le pide a Catita le pule la frente, ellas se tocan; lo mismo ocurre con Lidia y sus padres, se saludan, se abrazan.

Las acotaciones en cuanto a la apariencia exterior de los personajes son suficientes, el hecho de que sus trajes sean elegantes permite corroborar su ideología de aristócratas venidos a menos. Así, Jesusita aún en ropa de dormir (camisón y cofia) se ve distinguida como corresponde a una abuela de su clase. Los trajes permiten ubicar la historia entre los siglos XIX y XX, su aspecto empolvado sugiere el tiempo que han permanecido enterrados. Sólo del personaje Clemente se habla de huesos, por tanto, él puede ser un esqueleto vestido con traje negro. El color de los trajes debe ser respetado pues ratifica su esencialidad, lo mismo el rostro azul de Muni, y el cabello rubio de él y Eva. Los otros personajes deben tener un maquillaje adecuado a su edad, pero todos deben estar pálidos.

Sobre el escenario se indica lo apropiado, "un cuarto pequeño" todo de piedra, es decir "sólido", como lo que es, una cárcel. La iluminación y el sonido son muy importantes. La primera va de la oscuridad total, que connota pasividad, a la iluminación total que implica el contacto con el mundo (actividad), y nuevamente a la oscuridad (espera). Luz-actividad representan "el afuera" y



las motivaciones, pasos, golpes y luz, permiten la asociación pasado-presente de los personajes.

Un hogar sólido funciona como teatro "moderno naturalista" en la clasificación de Ingarden, porque se maneja como si existiera "la cuarta pared"; pero las experiencias, los estados de ánimo y las situaciones que los personajes representan conmueven al lector o espectador al evocar en él una experiencia estética, en la cual se cuestiona un mito primigenio, La creación. Este texto centra su atención en las protagonistas del Génesis, Eva y Lilith. Elena Garro, al re-crear el mito, pone al descubierto la interpretación misógina que se ha hecho de éste, cuyo efecto en la cultura occidental retroalimenta la opresión y proporciona un arma a los opresores militares, civiles y eclesiásticos, para reforzar el sistema patriarcal. También lleva al lector o espectador a una reflexión existencial en cuanto a su actitud amorosa, religiosa y de compromiso social. La autora logra profundizar el dualismo vida-muerte, para lo cual parte de creencias populares y asciende hasta el nivel filosófico.

La dramaturga expone la relatividad de los conceptos vida-muerte dando apertura a la vida en la muerte y a la muerte en la vida.

NOTAS

1) Hugo Argüelles. "El Teatro Mexicano, un Vitral en Movimiento" en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, 24 de Marzo, 1990, p.3.

2) Loc. cit.

3) Celestino Gorostiza. *Teatro mexicano del siglo XX*, selección, prólogo y notas de, FCF, México, 1956 (Letras mexicanas No.27), p. XI.

4) *Ibidem*. Celestino Gorostiza no menciona a Elena Garro entre los dramaturgos de los cincuentas. Por su parte Hugo Argüelles, *Op. cit.*, dice de Elena Garro: "Su teatro es básicamente alegórico y simbólico. Lo fantástico se ironiza hasta hacerse poesía; después el suyo es un teatro surrealista, intangible, dándole al teatro mexicano un toque increíblemente tierno, sugestivo".

5) *Ibidem* p.25 El autor cita entre otros a: "Carlos Solorzano, de origen guatemalteco, ha trabajado al frente de las actividades escénicas de la Universidad Nacional en favor de un teatro simbólico y abstracto, a la vez poético y filosófico. (...) Teresa Casuco y Carmen Montejó, ambas cubanas, han llevado a la escena, la primera dos piezas de tipo imaginativo: *-Utopía y Aprendiz de ángel-*, y la segunda, un problema de homosexualismo femenino *-Conflicto entre mujeres-*. Fernando Gao debutó como dramaturgo en 1954 con *El pasado se ve en espejo...*"

6) Tadeus Kowsan, citado por Antonio Tordera Sáez, en "Teoría y técnica del análisis teatral", en *Elementos para una semiótica del texto artístico* (poesía, narrativa, teatro, cine),

de Jenaro Talens, José Romero Castilla, et al. Cátedra, Madrid, 1983, pp. 157-198.

7) Paul Ricoeur. *La metáfora viva*, Agustín Neira tr., Ed. Europa, Madrid, 1980, p. 294.

8) Roman Ingarden. "The Functions of Language in the Theater". (material en fotocopias), Cecilia Olivares Mansuy (traducción no publicada), s.ed., s.l., 1971. This appendix also appeared as a paper in *Zagadnienia rodzajów literackich* (Problems of Literary Genres) (Łódź 1958), Vol. I.

9) Michel Foucault. *Microfísica del poder*, Las ediciones de la piqueta, España, 1980, *passim*.

10) Orlandina Oliveira y Liliana Gómez Montes. "Subordinación y resistencias femeninas: Notas de lectura", en *Trabajo poder y sexualidad: estudios de mujeres*, (Capítulo de un libro en preparación), material utilizado en el Seminario. *Subordinación y autonomía en los estudios de la mujer*. Coord. María Luisa Tarrés, II Semestre, mar.-jun., 1989, en el Colegio de México, p. 4.

11) I. V. Bichko. *Los laberintos de la libertad*, Ed. Nuestro Tiempo, México, 1979, p. 122. El autor señala: "Al evadir la vegetación cosificante dentro de una existencia inauténtica, el ser humano encuentra su autenticidad..."

12) John A. Phillips. *EVA La historia de una idea*, FCE, México, 1958. (Breviarios No. 451), p. 17.