

# **UACM**

**Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México**

---

*Nada humano me es ajeno*

**Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales**

**El surrealismo en “El rey mago”, pieza dramática de Elena Garro**

**Tesis**

**que para obtener el título de Licenciado en Creación Literaria**

Presenta

**Eduardo Llanos García**

Directora

**Dra. Leticia Romero Chumacero**

**Ciudad de México, agosto de 2019**

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

#### DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

## Contenido

<b>Agradecimientos</b>	<b>4</b>
<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>1. Contexto histórico social e influencias dramáticas</b>	<b>14</b>
Consolidación de la dramaturgia mexicana	16
<b>2. Elena Garro y sus inicios en el teatro mexicano</b>	<b>14</b>
Poesía en voz alta	23
Tradición mexicana en el teatro de Elena Garro	26
<b>3. Cualidades estéticas dramáticas de Elena Garro en “El rey mago”</b>	<b>28</b>
Surrealismo	
El teatro de lo absurdo	30
Realismo mágico, lo real maravilloso y el surrealismo	31
Farsa y sátira	33
<b>4. Análisis de la obra “El rey mago”</b>	<b>37</b>
“El rey mago” y el surrealismo	39
Simbología surrealista	44
Retórica surrealista	51
Lenguaje surrealista	56
Algunos rasgos de los personajes	66
<b>Conclusiones</b>	<b>75</b>
<b>Fuentes consultadas</b>	<b>80</b>
<b>Anexo (pieza “El rey mago”, publicada en 1958 en la <i>Revista Universidad de México</i>)</b>	<b>85</b>

“Escribir es algo extraño.

Es una contradicción  
y también un sinsentido.

Escribir también es no hablar.

Es callarse.

Es aullar sin ruido”.

Marguerite Duras, 1994

## **Agradecimientos**

A mi admirable tutora de tesis la doctora Leticia Romero Chumacero, por su invaluable apoyo en la elaboración de este trabajo, además de su generosa disposición para entrar al interminable mundo de la investigación.

Un hondo y sincero agradecimiento a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por mi educación universitaria, y porque me ha permitido la realización de este trabajo.

A Marisol Vázquez y a su familia, por su gran amistad.

A cada uno de los maestros y maestras que transmitieron su conocimiento en clase; me llevo algo de todos.

A la maestra Claudia Bernáldez por su guía constante, sus sabias observaciones sostuvieron en mí un camino lleno de reflexiones sobre el mundo real.

## Introducción

A poco más de cien años de su nacimiento, la escritora poblana Elena Garro (1916-1998) es sin duda una de las protagonistas de la literatura mexicana, lo que contrasta con una afirmación que hizo en entrevista con Emmanuel Carballo (1994: 493): “mis novelas y mis obras se deshojan y envejecen”. Nada más falso, porque Elena Garro ya forma parte del corpus de la escritura mexicana más importante del siglo XX.

Los textos de Garro “dialogan con una tradición” (Olguín, 2011:167), pero desde una escritura desafiante para la época en la que inició su escritura. Gerardo Bustamante, quien publicó un artículo en la revista *Casa del Tiempo*, donde resume la importancia del teatro de Garro, dice: “no es una autora de anécdota, es de personajes, de símbolos, de universos que crean una ilusión teatral en el espectador, en el teatro de Elena Garro se unen tiempos pasados que conviven con la realidad” (Bustamante, 2016:59). Por otro lado, Azucena Rodríguez “Cuatro momentos en la escritura de Elena Garro” explica: “en la obra teatral de Garro existen dos mundos paralelos, dos visiones opuestas a la realidad y sostiene simbolismos mayores” (Rodríguez, 2010:8). Es no sólo una escritora medular para la literatura nacional, sino una escritora compleja.

La obra dramática de Elena Garro muestra historias que, pese a estar impregnadas de tradición y tragedia del más puro realismo, se asocia con escenarios raros y ambiguos propios de lo fantástico, y con sucesos que ocurren en mundos imaginarios donde normalmente no se cumplen las leyes de la naturaleza. Esa vena era compartida por otros autores de su contexto, como se verá a continuación.

El teatro en México, hacia 1920 y 1930, tuvo varios movimientos de corta vida, pues quería sobreponerse a los modelos españoles aún arraigados, sin lograrlo del todo. Pero fue

hasta la década de los cincuenta cuando el teatro mexicano logró cierto estatus mediante el uso de estructuras clásicas adoptadas y adaptadas por la generación de Elena Garro para crear un teatro con un estilo diferente al de la época. David Olguín (2011:169) resumió así el escenario: “Juan José Arreola apareció con *La hora sin seso*, se montó *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, ellos nutrían los anhelos teatrales de un mundo. También de la misma generación, Juan García Ponce y Zamora aparecieron con *Bajo los astros*, Tomás Segovia con *Eclipse con explosión*, y algunas incursiones de Leonora Carrington, Francisco Tario, Juan José Gurrola y Alejandro Jodorowski”. Se trata de autores que poseían una manera muy poco ortodoxa de entender el teatro y una visión estética del mundo novedosa.

Por otra parte, en las primeras cuatro décadas del siglo XX la mujer en la dramaturgia figuró de manera importante, en un ambiente bastante conservador. Se ha dicho de ellas que “las primeras autoras de teatro mexicano no conformaron una generación, ni rompieron reglas, presentaron a la mujer siguiendo los parámetros de la época” (Peña,2010:17). Pero con esos antecedentes hacia mediados del siglo comenzaron a surgir voces con temas que hacían valer sus derechos. Garro apareció en aquellos tiempos para establecer una voz inconmensurable y original. Adicionalmente, su trabajo dramático se relacionaba con el de otras figuras del teatro internacional: “Tenía una visión de la teatralidad que emparentaba con las corrientes de Lorca, de Valle Inclán, y el gran teatro de oro del siglo español” (Olguín,2011:170).

En su obra literaria, Elena Garro mostró pronto su capacidad de interpretar la realidad desde una perspectiva onírica, ligada al inconsciente, la magia, las tradiciones y la irracionalidad que parece ligarla con el pasado histórico del país. Un ejemplo de ello es “El rey mago”, obra con un gran peso en lo paradójico, lo absurdo, y lo misterioso, contiene todo aquello que está fuera de la realidad. Por eso se ha dicho que “su teatro no es más que la

representación del pensamiento milenario de la cosmovisión indígena que siempre ha estado presente en México” (Rosas, 2010:143). Eso ocurre, por ejemplo, en la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) obra por excelencia de Elena Garro que se ha quedado en la memoria colectiva. En el libro de cuentos *La semana de colores* nuevamente busca incansablemente la esencia de las cosas, y parece encontrar lo trascendental de la existencia humana, al igual que en piezas para la escena como *Los perros*, *El árbol* y *Un hogar sólido*, en la novela *Testimonios sobre Mariana*, o en *Memorias de España*, entre muchas otras obras.

Con todo, el teatro no suele verse como el género literario más representativo de la trayectoria de la escritora, a pesar de que su participación en ese terreno lo renovó al grado de que el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda la definió como “única, inquietante y perturbadora” (Rosas, 2010:25). Su incursión en las tablas dejó a un lado el realismo, muy arraigado en México en la década de los cincuenta, y le antepuso un elemento de irrealidad. Además, combinó aspectos fantásticos y surrealistas con tradiciones mexicanas, lo que dio un aspecto peculiar a su aproximación al surrealismo. Muestra de eso es *Un hogar sólido*, tal vez de las piezas teatrales de Garro más conocidas y seguramente la más representada, donde se funden dos mundos, el real con el irreal, los muertos con los vivos, en una cripta familiar que se convierte en una sala de espera con situaciones de gran originalidad.

Elena Garro en su teatro paraliza por un instante la cotidianidad y rompe los espacios tradicionales. Por ello el crítico Robert K. Anderson afirma sobre sus novelas y cuentos: “Elena utiliza máscaras narrativas, cuyo propósito primordial es comunicar la necesidad de rechazar o por lo menos ampliar nuestras nociones preconcebidas sobre la esencia de lo real”(Anderson, 2009:108). Es que, a pesar de lo irreal, existe una bifurcación dentro de la dramaturgia de Garro, donde en la fantasía hay cierta realidad; tal como afirma David Olguín: “la obra de Garro es lo suficiente realista para nutrir la fuerza y el drama en sus conflictos”

(Olguín, 2011:166), conflictos abordados con herramientas propias de las vanguardias, que le permitieron acudir a elementos no tradicionales dentro del teatro convencional. Precisamente ese es el asunto de interés para esta investigación, donde nos detendremos en los aspectos surrealistas presentes en la pieza en un acto “El rey mago”, con la intención de observar cómo los aprovechó la dramaturga y cómo los relacionó con aspectos tradicionales mexicanos.

La pieza breve titulada “El rey mago” se publicó originalmente en marzo de 1958, en las páginas de la *Revista de la Universidad de México*, acompañada por dibujos de Juan Soriano. En 2018 se cumplieron sesenta años de aquella publicación, la cual se incluye al final de esta tesis, a manera de anexo. Su protagonista, Felipe Ramos, está en prisión “por el amor de una tal Rosa Salazar” y se le presenta la ocasión de huir cuando un niño, Cándido Morales, le ofrece unirse a su juego; luego de rechazarlo, se arrepiente de haber desperdiciado la oportunidad de escapar:

FELIPE -¡Cándido Morales! Cándido Morales regresa! ¡Mi palabra te doy que si quería jugar contigo! ¡Vuelve! ¡No seas ingrato con este Felipe Ramos, que ya está tan desgraciado aquí, en esta prisión por el amor de una tal Rosa Salazar!

En “El rey mago” se mezclan objetos, sentimientos y conceptos que la razón mantiene separados, pues aparecen metáforas insólitas, imágenes alucinadas y hasta delirantes cuando, por ejemplo, Felipe ve volar un caballo con el niño Cándido encima. En la pieza cuyas acciones ocurren, según las didascalias, en una “Plaza de pueblo con bancas. Fachada de una casa colonial. En un balcón enrejado del segundo piso”, existe un interés en las tradiciones entendidas como símbolos. En este sentido es importante recordar que, para André Bretón, padre del surrealismo, “el surrealista es un portador de llaves, por lo tanto, los mitos son los

indiscutibles puntos entre lo real y lo surrealista” (De Micheli, 2012: 302). De esta manera se entiende que el surrealismo tiene un interés en la tradición, las leyendas y otras formas de creación colectiva, un interés compartido por Garro como se ve.

Pero definamos al surrealismo en un sentido estrictamente literario, ¿qué es el surrealismo? Pues bien, según Bretón, es la creencia en una realidad superior, cuyo mecanismo ya sea verbal o escrito, expresa el funcionamiento real del pensamiento en libertad, pues “el surrealismo destruye todos los mecanismos psíquicos, y los sustituye por los principales problemas de la vida” (De Micheli, 2012: 290). Algunos surrealistas importantes son Eluard, Bretón, Moreise, Neville, Noll, Péret. En términos generales, diremos que se trata de un movimiento artístico de vanguardia, surgido hacia la segunda mitad del siglo XX, basado en principios psicoanalíticos, e interesado en expresar el contenido subconsciente en forma directa y no racional, por lo que tiene particular interés en las pulsiones sexuales, en las de vida y en las de muerte.

“Uno de los aspectos más importantes en la obra de Elena Garro”, ha escrito Patricia Rosas Lopátegui, su biógrafa, “es que hay una descomposición social, porque el tiempo está fracturado y aparecen vivos y muertos repitiendo las mismas conductas” (Rosas, 2010:144). En Garro el surrealismo parte de la realidad mexicana, pero la observa y transmite en forma anómala e inquietante; “el surrealismo es algo misterioso”, como lo dice Bretón en *El manifiesto surrealista* (De Micheli, 2012: 296), ya que no hay una explicación de todos los hechos. Así en “El rey mago” todo sucede de manera normal, sin embargo, aparecen imágenes en donde se expresan las penas y el dolor sin una explicación realista, porque “el valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce la imagen” (De Micheli, 2012: 297).

¿Qué ocurría con el teatro mexicano cuando Garro introdujo aquellas imágenes? El teatro en México había pasado por diferentes cuevas, ya que se fue desarrollando con el avance de los años. Los temas y las propuestas dramáticas siempre se vincularon con el entorno social y desembocaban en una manifestación de pensamiento y una orientación folklórica y política, además de una exaltación nacionalista en la que se involucraron aspectos principales (sobre todo históricos) de la época. La popularidad del teatro creado en el México independiente tiene un origen totalmente español a través del sainete,<sup>1</sup> y la zarzuela,<sup>2</sup> formas escénicas que inmediatamente se adaptaron a las condiciones de la creciente nación decimonónica, ya con aspectos lingüísticos propios del territorio mexicano. Aunque es justo precisar que el teatro había servido antes en el territorio que hoy es México para la evangelización. Los frailes lo implementaron como medio de convencimiento, por lo que “tuvo un impacto fuertísimo como medio de dominio ideológico” (Chabaud, 2011:113).

Ya en el siglo XX se diversificaron los intereses temáticos y formales. A partir de las vanguardias también hubo una mayor participación de mujeres que “tuvieron un importantísimo papel en la formación y consolidación [del teatro nuevo], pues comenzaron abriendo la brecha del teatro con una generación en las primeras dos décadas” (Peña, 2010:159). Los conflictos dramáticos escritos por mujeres tenían una enorme carga de

---

<sup>1</sup> El término *sainete* se utiliza para identificar las piezas con tendencia en el género dramático, tienen contenido cómico y se desarrolla en un solo acto. En la antigüedad, estas obras se llevaban a cabo durante un corte intermedio, otras al término de una función. Cabe resaltar que esta palabra también se aprovecha para nombrar a la obra de teatro, que contaba con una ambientación y personajes populares, se organiza en uno o más actos, como una puesta en escena independiente.

<sup>2</sup> La *zarzuela* es un tipo de teatro musical en el que la palabra hablada se alterna con música, fundamentalmente con fragmentos cantados que también pueden ser instrumentales. Su origen y desarrollo es estrictamente español, aunque su aspecto sea similar a otros europeos como el *singspiel* alemán, o la *ópera-comique francesa*, en los que también se alterna lo hablado y lo cantado. Existen numerosas variantes que afectan al contenido en contraste con algunas obras de uno o varios actos, sus argumentos pueden ser diversos y son compuestas sobre muy distintas formas musicales de acuerdo con las modas de cada época.

dramatismo, algunos se apegaban a las situaciones que hasta hoy en día permean, como lo es luchar por espacios e igualdad, “el conflicto no era únicamente dramático, sino de valores; buscar el concepto de la mujer de la época” (Peña, 2010:160). Cuestionaron el papel de la mujer abnegada y replantearon la importancia que debía tener en la sociedad. En las dos primeras décadas del siglo XX, la mujer contribuyó desarrollando un teatro de interés general, a veces con tintes melodramáticos, con autoras como Catalina Erzenell (1891-1951), Amalia González Caballero (1892-1986), María Luisa de Ocampo (1900-1974), Conchita Sada (1899-1981), Julia Guzmán (1906-1976), entre otras. Hay quien dice que sus rebeldías temáticas no podían expresarse en otros contextos: “estos cambios solo podrían realizarse por medio del teatro” (Peña, 2010:159).

En las primeras tres décadas del siglo XX la dramaturgia presentó problemas en los que se involucraba a la clase media, es decir, dramas familiares y conflictos sociales apoyados aún en la temática de la Revolución mexicana. Pero la influencia en el teatro mexicano de los llamados Siete Autores<sup>3</sup> y la de Bertolt Brecht,<sup>4</sup> pesaron para poder mostrar asuntos y abordajes diferentes en la dramaturgia mexicana, como el teatro eco-político en 1928, y un teatro experimental del que fueron pioneros los poetas Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza y Gilberto Owen. Ellos, con textos de dramaturgos norteamericanos, llevaron el teatro local hacia nuevos conceptos, no solo en lo dramático sino en lo visual, como la iluminación y formas de dirección escénica regidas por un importante matiz de improvisación. En la siguiente década (1930) apareció el teatro obrero con una obligación de

---

<sup>3</sup> El grupo de los Siete Autores estaba formado por Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Noriega Hope, Díaz Barroso, Parada León además de los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García. La idea del grupo fue darle un sentido de identidad y de modernismo al teatro hecho en México, ya que sólo se conocía lo europeo. Escribieron un manifiesto y en un punto dicen “Se expulsará a los cómicos estultos, y a los que escojan las obras más imbéciles” (Delgado, 1955:6). El grupo de los Siete Autores logró buenas ideas y dieron un enfoque al teatro mexicano nuevo y moderno.

<sup>4</sup> Bertolt Brecht es considerado el inventor del teatro épico, busca la atención del espectador por medio de diversas fórmulas, ya sean pantallas en forma de texto, canciones, o cambio de personajes por el mismo actor con la finalidad de que el público tenga una postura crítica con lo que ve en escena.

protesta social al unísono del teatro de Orientación,<sup>5</sup> donde Celestino Gorostiza empezaba con una larga búsqueda de una identidad teatral a través de la puesta en escena de textos de Sófocles,<sup>6</sup> Shakespeare,<sup>7</sup> Chejov,<sup>8</sup> Molière<sup>9</sup> y Shaw.<sup>10</sup> El teatro de Orientación encontró de inmediato un público que se identificó con ese nuevo movimiento intelectual.

A la mitad del siglo XX el teatro comenzaba a tener una forma propia, aparece Rodolfo Usigli<sup>11</sup> quien emplea un estilo realista recurriendo de inmediato al teatro griego, cuya profundidad es sociológica, con sus personajes realistas y cotidianos. En la cuarta década surge el grupo Proa,<sup>12</sup> de José Aceves, con un espíritu experimental y universal, que junto con Xavier Rojas crearon un teatro estudiantil y autónomo. Finalmente, en la década del cincuenta llegó el Teatro de las Artes, fundado por Seki Sano,<sup>13</sup> japonés que introdujo la

---

<sup>5</sup> El teatro de Orientación fue fundado por Celestino Gorostiza, quien propuso la incorporación del teatro mexicano a las formas europeas, “se preocupa por traducir textos americanos y europeos, se aleja de lo español” (Delgado, 1995:9).

<sup>6</sup> El teatro de Sófocles fue representado en esos años con frecuencia dentro de ciertos círculos cultos, a veces mediante adaptaciones.

<sup>7</sup> Otro autor muy representado fue Shakespeare. “Su poder creador, de igual pujanza en la comedia y en la tragedia, volcó en ambos moldes imágenes humanas que se integran recíprocamente” (Larraya, 2000:15).

<sup>8</sup> Anton Chejov (1860-1904). Dramaturgo ruso dentro de la corriente realista, aunque con ciertos toques de simbolismo. Usó una técnica nueva llamada “acción indirecta”, que consistía en detalles de caracterización de sus personajes muy minuciosos, esto pesaba más que el argumento de la obra.

<sup>9</sup> Molière es tal vez el autor más conocido y traducido de teatro después de Shakespeare. En sus obras hay giros, su dramaturgia han sido adaptada a nuestra época. Es un autor que ofrece un estudio de la vida con poéticas palabras: *Han perdido esas flores aroma y algunos pétalos se habrán desprendido*.

<sup>10</sup> George Bernard Shaw (1856-1950), es el escritor inglés más importante junto con Shakespeare. En el siglo XIX se consideró de los más melodramáticos del momento, pues su dramaturgia la escribía sobre la vida de las familias burguesas mostrando aspectos de la cotidianidad. Shaw definió al teatro como “la gran fábrica del pensamiento”.

<sup>11</sup> Rodolfo Usigli (1905-1980) es autor de más de cuarenta obras teatrales. Para muchos el mejor dramaturgo de México, para otros, autor de una sola obra, *El Gesticulador*. Fue actor y director de teatro y no se podría entender el teatro mexicano sin su aportación, “en un país corrompido por el mito enfermizo y por la falsa tradición; en un país en que la tradición parece una invención cotidiana; en un país que cuando no es pasional hasta el crimen es sentimental, hasta el suicidio, el teatro de ideas resulta particularmente difícil” (Usigli, 1985: 11).

<sup>12</sup> El Grupo Proa se desarrolló en la década de los cuarenta con una idea universalista y experimental en la dramaturgia mexicana, presentaron obras clásicas y modernas en un acto, además de corridos mexicanos dramatizados. Los montajes eran al aire libre en la Ciudad de México, usando un mínimo de escenografía o utilería.

<sup>13</sup> Seki Sano (1909-1966) en el teatro mexicano introdujo por primera vez un sistema de actuación. Fundó, conjuntamente con el pintor Gabriel Fernández Ledesma y la bailarina-coreógrafa Waldeen Falkestain, el revolucionario y anti-comercial Teatro de las Artes, además del centro para la experimentación profesional que funcionaba dentro del recientemente fundado Instituto Nacional de Bellas Artes. Su montaje en 1948 de *Un tranvía llamado deseo* constituyó un evento importante para el teatro en México.

técnica Stravinsky en México.<sup>14</sup> En la década de los cincuenta surge el proyecto colectivo *Poesía en voz alta*, con temas realistas, y que de alguna manera gestó el teatro comercial; fue formado por Héctor Mendoza, Octavio Paz, Juan José Arreola y Juan Soriano, y gozó del patrocinio de la Universidad Nacional, con la finalidad de formar no solo dramaturgos, sino actores y directores.

Ese era el contexto general donde se insertó la obra creativa de Elena Garro. A continuación, lo revisaremos con más detalles.

---

<sup>14</sup> Konstantin Stanislavski (1863-1938) ruso fundador de un popular método de actuación de una forma muy natural, su técnica avanzó gracias a su formación de actor y en la que observó de manera minuciosa y descubrió de dónde provenía el impedimento para una mejor técnica actoral. Su propuesta consiste en los elementos claves: la relajación, la concentración, la memoria emocional, las unidades, los objetivos y los superobjetivos. Llegó a este punto después de una larga búsqueda, y desde la práctica.

## **Contexto histórico social e influencias dramáticas en México**

Fue hasta finales de la cuarta década del siglo XX cuando los jóvenes dramaturgos mexicanos buscaron transmitir nuevas experiencias al público, a pesar de que el teatro parecía olvidado por la creciente industria del cine mexicano. El momento fue aprovechado para realizar una búsqueda propia, como se desarrollaba en el resto del mundo occidental.

En esa década, la Revolución mexicana y los temas rurales perdieron importancia, ya no eran novedad, porque los dramaturgos se vieron influenciados por diferentes autores europeos y norteamericanos, que establecieron un teatro nuevo basado en las teorías del teatro social practicado, entre otros, por Bernard Shaw. En Alemania existía un teatro expresionista y en toda Europa se buscaron nuevas formas abstractas de hacer teatro con el tema de la conciencia en primer plano, con aspectos psicológicos que abordaban conflictos cerebrales, como lo hizo Lenormand,<sup>15</sup> quien introdujo el psicoanálisis en el teatro; asimismo, el francés Cocteau<sup>16</sup> explotó el misterio y lo poético. Finalmente, Girandoux<sup>17</sup> se entretuvo con el humorismo. Estos movimientos teatrales llegaron a México y fueron adoptados inmediatamente como una influencia clara y precisa, uniendo los problemas locales de algunas novelas mexicanas que fueron adaptadas por los dramaturgos basándose en el teatro de los rusos, que sirvió como parámetro para crear narraciones realistas.

---

<sup>15</sup> La primera modernización de teatro del inconsciente es sin duda el de *Henri-René Lenormand*, hizo la introducción del intertexto freudiano en su producción, funcionó como modelo para los dramaturgos de la época, uno de los procedimientos de su dramaturgia es la visualización escénica de personajes fantasmas y la interrelación entre planos reales e irreales.

<sup>16</sup> Jean Cocteau fue un artista que no se limitó en los géneros en el campo de las artes, fue importante tanto en la literatura como en las imágenes y los sonidos, pero fue gracias al teatro cuando le preguntaban por qué escribía él respondía “es para esparcir mi semilla por todas partes”

<sup>17</sup> Jean Giraudoux comenzó su carrera de autor dramático en 1927, fue importante en la historia del teatro francés. En colaboración con el actor y director Louis Jouvet llevó escena con éxito obras extensas y pertenece al "teatro literario", en el que la narrativa era de mucha importancia.

Después de la Segunda Guerra Mundial el teatro quedó a expensas de los directores y dramaturgos, quienes luego de haber visto las diferentes propuestas escénicas en el mundo, llegaron a la conclusión de que el teatro no puede existir sin el público, ya que es el único problema fundamental del teatro: “no puede haber teatro sin público” (Gorostiza, 1956:12). Esto hizo que los jóvenes dramaturgos mexicanos decidieran implementar y cambiar la manera de escribir teatro. Xavier Villaurrutia fue uno de los primeros, aunque sin obtener resultados positivos ante el público. Pero el camino y el comienzo de un teatro capaz de atraer estaba listo con la consciente idea de conquistar al público dentro de las salas, como se hacía en Europa, “el juego era peligroso, y no resultaba fácil encontrar de buenas a primeras el tono justo para hacer y oír” (Gorostiza, 1956:13).

Este nuevo intento por cambiar el teatro mexicano empezó con el dramaturgo Celestino Gorostiza, él creó una pieza dramática con aspectos muy imaginativos, pero ya con el tema que va dejar el teatro en México: “ya ensayaba en el tono realista que había de imprimir a mis obras posteriores” (Gorostiza,1956:16). El realismo en los inicios del teatro mexicano ya había estado de alguna manera en las ideas de los dramaturgos, sin embargo, no fue sino hasta la mitad del siglo XX cuando fue explotado.

En el lejano 1937 Rodolfo Usigli, el gran maestro teórico y quizá el padre del teatro mexicano ya había escrito a partir de temas realistas inspirados en aquellos dramaturgos americanos de los que siempre estuvo influenciado, como Ibsen, Shaw y O’Neil. Él y otros dramaturgos mexicanos alentaron ese enfoque con la intención de transmitir lo que sucedía en el entorno social. Algunos ya eran autores consagrados desde la generación del 28, pero también los había recientes: “los dramaturgos jóvenes encontraron un campo abandonado que les permitió abordar la escena con facilidad y expresar un mensaje nuevo” (Gorostiza,1956:15).

En 1947 el teatro escrito en México tuvo un cambio fundamental, es decir que pasó de lo experimental al profesional. Éste fue el signo del teatro mexicano del momento. Para ello se optó por plantear temas de actualidad, porque la gente que asistía al teatro necesitaba otras formas no solo de divertirse, sino de verse reflejados en los problemas cotidianos que acontecían en escena, ahora el trabajo era llevar a los espectadores a las salas y conversarles de cerca, “si se quiere llegar al corazón del público; háblale en su propio idioma, preséntale una imagen de la propia vida”, escribió Gorostiza (1956:17)

La evolución del teatro en México es realmente importante, ya que en ese momento no regresó a temas nacionalistas y costumbristas. Es indudable que autores y directores comprendieron que el público era lo más importante, por eso continuaron con una comunicación clara y directa, “En medida que el teatro se aleja del público, se va dejando de ser teatro” (Gorostiza, 1956:11). Ese impulso propició que aquellos dramaturgos que deambulaban en el vanguardismo se atrevieran a un nuevo esquema teatral del país con propuestas que plasmaban las realidades de México.

### **Consolidación de la dramaturgia mexicana**

El teatro en México fue cambiando en diferentes aspectos, ya que con las estrategias de las vanguardias europeas se comenzaron a abordar temas teatrales con argumentos con los cuales el público se involucraba. Uno de los primeros en hacerlo fue Agustín Lazo, quien además de ser escenógrafo fue de los primeros en implantar temas establecidos en la recta final de la cuarta década del siglo XX. Una de sus principales obras fue *Don Juan Manuel*, pieza teatral inspirada en una leyenda colonial adaptada al realismo contemporáneo.

También apareció José Revueltas, un joven novelista, con dos piezas: *Israel*, que fue montada por el grupo de teatro Linterna Mágica, y *El cuadrante del sol*, ambas piezas, fuertes

y difíciles, con escenarios de las regiones más proletarias de la Ciudad de México, tuvieron un éxito escaso por la tendencia a utilizar el realismo de manera cruda. El poeta Salvador Novo, a su vez, mostró una nueva dramaturgia ágil y social con aspectos ciudadanos. Novo ya poseía un lugar en el Teatro de Ulises,<sup>18</sup> pero fue hasta 1951 cuando se dio a conocer como dramaturgo. Además de ser director y escritor mostró una pequeña pieza teatral titulada *La dama culta*, obra con crítica sátira a la sociedad burguesa. Rafael Solana fue otro dramaturgo mexicano interesado en el realismo; anteriormente realizaba funciones de periodista y de narrador de aspectos humoristas. Apareció en la escena en 1952, con una pieza llamada *Las islas de oro* con una carga de comicidad, donde incluyó aspectos poéticos y logró conquistar al público con ironía y una crítica social humorística. En el mismo tenor aparece Ignacio Retes, actor que comenzó como director de la compañía Linterna Mágica, y se inclinó por un teatro moderno social y comprometido. En 1953 presentó *El aria de la locura*. Una vez más, como en *Cuadro de sol*, de Revueltas, Retes insiste en la parte más vulnerable de la sociedad mexicana en un barrio difícil de la Ciudad de México; se trata de una obra cruda que inmediatamente creó repulsión en el público de las clases sociales más altas, por lo que fue retirada a las pocas semanas del estreno.

El ingeniero Federico Schrodner, a diferencia de los mencionados dramaturgos, formaba parte de la nueva generación que escribía teatro con un sentido dramático y con viveza al momento de firmar. Sus temas tocaban desde lo social hasta temas históricos, como *Hidalgo* y *Hoy la güera invita a cenar*, ambas piezas de índole social. En sus obras hay

---

<sup>18</sup> El Teatro de Ulises (1928) ha sido estudiado por la crítica y lleva el nombre de la revista del conocido grupo de los Contemporáneos. Todos los estudios históricos del teatro mexicano lo citan como el iniciador de la vanguardia dramática en el país. La importancia del grupo era la renovación, “los escritores de este movimiento hicieron de todo, desde escribir hasta representarlas, dirigir las y ponerlas en escena” (Delgado, 1955:7). El primer programa que ofreció fue *Ópera*, obra en un acto, de Claude Roger-Marx (1888-1977), en traducción de Gilberto Owen; y *La puerta resplandeciente*, obra en un acto, primera obra de Eduard John Morton y del Barón de Dunsany, autor irlandés apodado Lord Dunsany, la traducción fue de Enrique Jiménez Domínguez. Ambas piezas fueron dirigidas por Julio Jiménez Rueda.

matices frívolos y de aspectos psicológicos, además de morales. Federico Schrodler se convierte en la pauta para los escritores jóvenes de su generación.

Ya con autores nuevos el teatro en México funcionó con base en el realismo y en la indudable influencia de Rodolfo Usigli. En ese periodo, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández coinciden en el realismo, pero estos dos autores caminan en temas de provincia y con el tiempo introducen diálogos plenamente trabajados con precisión, lo que les impide llegar a un público extenso. Luisa Josefina Hernández se dio a conocer con *Los Sordomudos*, en 1953; Emilio Carballido con *Rosalba y los llaveros*.

En 1954 llega Jorge Ibargüengoitia con *Susana y los jóvenes*. A su vez, Héctor Mendoza estrena en 1955 *Las cosas simples*. Gorostiza ha escrito: “la preocupación principal de estos autores era la indiferencia y la incomprensión de los mayores, y la elección de un camino a seguir” (1956:21). Estos autores jóvenes andaban entre el existencialismo y la soberbia, y trasladaban esas ideas al teatro como principal motivo. Así llega Sergio Magaña, tal vez el más importante de los jóvenes dramaturgos, porque proponía temas como la soledad y la fuerza que trae consigo los momentos de la vida y las inquietudes, “él es el más representativo de su generación y el más ambicioso” (Gorostiza, 1956: 21). Magaña escribió *Los signos del zodiaco*, un texto arrojado donde pone a trabajar la imaginación del público.

Durante la primera mitad del siglo XX el teatro en México se vio nutrido por diversos dramaturgos, los cuales dieron forma y pauta al espectáculo. En 1955 Rafael Bernal, Alfonso Anaya y Jorge Villaseñor, aportaron temas al teatro mexicano al igual que Fernando Benítez, que escribió una sola pieza, *Cristóbal Colón*. También Roberto Blanco muestra en *Jilacaltepec* su interés por el realismo. En la década del cincuenta el teatro creció con una notable aparición de escritores. Celestino Gorostiza comentó al respecto: “el teatro ha evolucionado de lo experimental a lo profesional” (Basurto, 1958:12). Los escritores

mexicanos iniciaron una profesionalización del teatro donde la calidad literaria estaba de por medio, “lo que gana el teatro en amplitud lo pierde al menos en apariencia” (Basurto, 1958:12), así desfilaron dramaturgos cuyos nombres figuran hoy en día en los teatros. “Sus temas [eran de alguna manera] muy nacionales, a las de Ionesco”<sup>19</sup> (Basurto,1958:13). El teatro hecho en México mostraba mucho interés en temas sociales, pero Elena Garro, quien está apunto de aparecer en escena, comenzó con bríos dramáticos europeos que influenciaron su forma de hacer teatro.

---

<sup>19</sup> Eugene Ionesco fue un dramaturgo francés que reflejó satíricamente la tragedia de algunos medios masivos de comunicación, para indicar que el mundo “se ha contraído para dar un lugar a la lógica simbólica confirmando que cada vez estamos más incomunicados” (Fraga, 1:6) Ionesco está entre los dramaturgos que pertenecen a esta orientación teatral especialmente en la década de los sesenta, al igual que Samuel Beckett, Arthur Adamov y Jean Genet.

## Elena Garro y sus inicios en el teatro

“La idea central era leer,  
escribir me parecía absurdo”.

Elena Garro en entrevista con Emmanuel Carballo,  
*Protagonistas de la literatura mexicana*

El realismo en la dramaturgia mexicana dio un extenso y muy prolífico impulso al teatro local. En 1958, autores como Basurto, Magaña, Gorostiza, Solana y el propio Usigli, ya gozaban de reconocimiento público. Justo en ese periodo surgió Elena Garro.

Elena Delfina Garro Navarro nació el 11 de diciembre de 1916, en Puebla,<sup>20</sup> pero su imaginación se desarrolló en Iguala, Guerrero, donde sus momentos personales sirvieron para crear un teatro impregnado de tradiciones mexicanas, con la imaginación y la realidad retratadas dentro de sus piezas teatrales de atmósferas extrañas: “Mis padres siempre estuvieron fuera de la realidad, ellos me enseñaron las múltiples realidades”, le dijo a Emmanuel Carballo durante una entrevista (1994:477). Cuando ella tenía nueve años, su familia se mudó a Iguala, “curiosamente declaró no tener memoria de su estancia en Puebla” (Rosas, 2002:83).

Así, sus años de formación tuvieron lugar en Iguala, ese pueblo del sur de México, y en la mayoría de las entrevistas habló de aquel lugar y de la influencia imaginativa que halló ahí: “el encuentro con la cosmovisión de los antiguos mexicanos, población mayoritaria en aquellos días pots-revolucionarios, fue el espacio imaginario que establece como verdadera irrealidad en Elena” (Rosas, 2002:86). Sin asistir a la escuela (estudió inicialmente con profesores privados), Garro tomó conciencia de la realidad mexicana a partir de su situación

---

<sup>20</sup> Existen especulaciones sobre su fecha de nacimiento. Algunas fuentes aseguran que fue en 1916 y otras que en 1920.

privilegiada: “en Igual no íbamos a la escuela teníamos al profesor Rodríguez, alto de gran bigote y de enorme sabiduría, por las tardes el calor era asfixiante, estudiábamos en el corredor y sobre la mesa colocábamos un ventilador al que el maestro llamaba el climatérico de Taxco” (Carballo, 1994:496).

Gracias a esa inicial influencia del contexto buscó la esencia de las cosas y del entorno en que vivió y del que pudo trascender por medio de la escritura. Con eso comenzó a romper un esquema teatral que, si bien estaba cimentado en los asuntos realistas del momento, ella lo enriqueció con la magia. Su biógrafa, Patricia Rosas Lopátegui, ha dicho al respecto que “Elena demostraba que el escenario teatral era sinónimo de la vida” (2010:25). Garro descubrió que al momento de escribir solo bastaba con la imaginación para quebrar o poner una rendija en esa “realidad” tan pregonada.

En 1956 escribió una farsa titulada *La dama boba*, pero no fue sino hasta 1958 que se dio a conocer ante los intelectuales congregados alrededor del proyecto cultural Poesía en voz alta, con la pieza *Un hogar sólido* (1958),<sup>21</sup> quizá la más emblemática de la autora. En esa primera pieza es digna de recalcar la manera en la que los personajes se van dibujando, “los protagonistas de Garro están desprendidos de la realidad” (Carballo, 1994:487), pero ella los introduce en otras dimensiones. Disloca la realidad, porque el suyo es “un realismo que anula el tiempo y el espacio” (Carballo,1994:487), porque salta de lo lógico a lo absurdo, mirando el entorno con ojos de niño, pero con simpleza.

Otro de los aspectos fundamentales es la forma en la que aborda los temas. Del campo, por ejemplo, como escenario realista, Garro hace una representación que incluye a los indígenas de quienes siempre estuvo cerca. También aborda elementos del México post-revolucionario. La escritora tiene un estilo plenamente matizado con una eminente expresión

---

<sup>21</sup> “Pieza”, en teatro, es una forma literaria normalmente constituida de diálogos entre personajes y con un cierto orden. Las obras teatrales, tal y como se conocen, surgieron de la Grecia Antigua, con Esquilo, Sófocles, Eurípides o Aristófanes. A la hora de escenificar la obra los actores deben respetar el guión teatral.

poética, su lenguaje simbólico es un pretexto para proponer una dimensión más humana, más justa, donde cabe la ilusión, la generosidad, el amor y la libertad, “Elena Garro nombra lo que somos, lo que México es a partir de su historia y sus mitos” (Olguín, 2011:169). La dramaturga ve una realidad mexicana gracias a su poder imaginativo, ve un medio implacable a través de la escritura, observa con perspectiva crítica para desmitificar.

Creo que la importancia de la obra de Elena Garro radica en su calidad imaginativa, en ese sentido es probable que su texto más importante sea la novela *Los recuerdos del porvenir*.<sup>22</sup> Sobre esa narración cabe acotar algo: hay quien afirma que su publicación se debe a la intervención de Octavio Paz, por aquel entonces marido de Garro, pero si hacemos una apreciación justa, de no haber sido un texto de calidad de nada habría valido la intervención de Paz para que se publicara. Sin embargo, es claro que ha pesado mucho la vida personal de Garro para su valoración en la historia de la literatura. Desafortunadamente suele encasillarse a la autora como la activista social, la esposa maltratada, la acusadora, la superficial, la anciana rodeada de gatos, y se ha dicho de ella que “acaso esa loca gemía de vez en cuando y creaba una obra magna” (De la Cruz, 2010:9). Pese a todo, la escritora rescata una universalidad teatral, su propuesta innovadora y su conciencia imaginativa.

Su teatro es vanguardista con una aspiración de trascendencia, de espiritualidad en un sentido muy dramático, ya que en sus textos es posible ver cómo lo real va construyendo un pensamiento que recae en un anhelo mítico, que aborda aspectos tradicionales en México: “lo importante son las tradiciones, el talento individual, el concepto de tradición con una temporalidad que impacta lo pasado con lo presente, lo que Eliot llama sentido histórico de tradición” (Méndez, 2009:844). En las obras de Garro es posible trascender de lo material a lo

---

<sup>22</sup> La novela *Los recuerdos del porvenir* obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1963. Ha sido traducida al alemán, al inglés y a otros idiomas. Fue la primera novela de Garro. Ubica la historia durante los días de la Revolución mexicana y la época de la guerra cristera, pero en un tiempo irreal. El lugar donde transcurre es en realidad el que narra. El libro presenta un país incierto, igual que la historia de los protagonistas.

intangible y a lo cotidiano, es acceder al devenir, “en sus personajes hay una verdadera libertad en su acción de ser ellos” (López, 2014:77). La dramaturga escribió dejando a un lado el realismo que deambulaba en el teatro de la década de los cincuenta y, como expresó Emmanuel Carballo, “se internó en los peligrosos laberintos del realismo mágico” (1994:486) para que sus personajes volaran y crearan historias extrañas, absurdas, con el fin de que el espectador pudiera mirar un mundo diferente, un mundo mágico y surreal.

La obra dramática de Elena Garro camina entre dos ambientes, es decir, en dos tiempos: la vida cotidiana y la del más allá. Gerardo Bustamante ha indicado que “no es una autora de anécdota, es de personajes, de símbolos y de universos que crean una ilusión teatral en el espectador” (Bustamante, 2016:59). Garro une los tiempos pasados que conviven con la realidad. Suele haber dos espacios, el rural y el urbano, porque las realidades las fusionaba maravillosamente entre la magia y la cotidianidad, entre la poesía y la pasión. Ella rompió con el teatro local y creó un teatro moderno que podría interpretarse como un adelanto, o como resultado de su exitosa asimilación de las corrientes vanguardistas europeas en la realidad mexicana.

### **Poesía en voz alta**

Como se ha indicado, el teatro mexicano en la década de los cuarenta estaba totalmente dominado por temas del realismo, donde la sociedad se veía reflejada dentro de las obras con la psicología de los personajes, con clara influencia de autores anglosajones como Tennessee Williams<sup>23</sup> y Arthur Miller<sup>24</sup>. También se estableció que hacia la década siguiente las

---

<sup>23</sup> Tennessee Williams, junto con Arthur Miller, son los dramaturgos indispensables de Norteamérica. Los conflictos en sus obras son: la soledad, el individualismo y la indiferencia. Nacido en 1914, Williams es de los autores de mayor difusión alrededor del mundo: “Ha cumplido acabadamente con ese requisito de talento personal que es construir un mundo irreconocible” (Mirlas, 1945:9).

<sup>24</sup> Arthur Miller, siempre se interesó en la dimensión moral de lo que narra, siendo considerado por algunos como el mejor dramaturgo del siglo XX. El teatro de Miller permanece gracias a su actualidad y calidad

vanguardias artísticas ya estaban por completo en México y las técnicas tanto actorales como dramáticas eran comandadas por el método de Stanislavsky. Por ello, escritores como Xavier Rojas, Ignacio Retes y Rafael López, intentaron adaptarse al método psicológico teatral para llevarlo a escena adecuándolo a la perspectiva mexicana.

En ese momento convivieron los textos con diálogos demasiado extensos de los Contemporáneos Novo, Villaurrutia y Gorostiza, con los de jóvenes dramaturgos como Sergio Magaña y Emilio Carballido. Estos últimos se unieron con otros en 1958 para ver nacer el proyecto Poesía en voz alta, un *performance* que incluía trabajo escénico, literatura y artes plásticas. Escritores consagrados como Octavio Paz, Juan José Arreola, o el crítico Antonio Alatorre, se acoplaron como consejeros teatrales junto a Elena Garro, León Felipe, Diego de Meza, Sergio Fernández, Juan García Ponce y María Luisa Mendoza. La idea original era leer poesía en voz alta: “Arreola sostenía que la poesía debía leerse en voz alta” (Cruz, 1984:11). Paz se negaba rotundamente a ello, por eso planteó escenificar la poesía para darle un espacio poético al teatro, así, las primeras piezas en Poesía en voz alta fueron *La hija de Rapachini*, de Octavio Paz, *La Egola*, de Juan García Ponce, y una obra del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca.

Poesía en voz alta se trataba de separarse del teatro realista de una manera radical, “era una mezcla de lo más antiguo del teatro español con la vanguardia surrealista del teatro local” (Cruz, 1984:12). El concepto era escribir un teatro diferente con un gusto lúdico e inesperado, nadie sabía lo que podía ocurrir dentro del teatro con un lenguaje poco usado en la dramaturgia, era una manera fresca de ver el teatro con un ritmo creativo y temperamental que iba dejando a un lado la solemnidad, y la rigidez con la que se practicaba. Cabe mencionar que la crítica no fue tan positiva con el proyecto teatral, algunos no podían entender lo que

---

incuestionable, ya que sus textos de hace cincuenta años siguen vigentes y obtenido los mayores galardones. Su obra más importante es *La muerte de un viajero*, escrita en dos actos.

sucedía en escena, “los más furibundos decían que aquello no era teatro” (Cruz, 1984:11). Pero era una década de resplandor teatral en México, algo incomparable para la época, lo que hoy podríamos llamar *performance*; algo inédito y fuera del contexto artístico de México.

Artistas diversos participaron a pesar de cierta dificultad para entender el proyecto, pues “existían las condiciones para nuevas formas de expresión” (Cruz, 1984:15). Hubo quienes lo avalaron como José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes y Alfonso Reyes, además de la joven generación de artistas plásticos como Juan Soriano, Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Pedro Coronel, ellos venían de la generación del realismo socialista y se agregaron a las nuevas vanguardias. Pero Diego Rivera y José Alfaro Siqueiros rechazaron esta nueva estética artística que no solo envolvió al teatro sino a la pintura, este estilo fue una de las más notables expresiones artísticas dentro de la cultura mexicana. Poesía en voz alta creó el verdadero teatro experimental mexicano, sin olvidar el importante antecesor que fue el Teatro de Ulises.

Solo fueron ocho programas en los cuales desfilaron directores, escritores y actores; en el primero aparece la pieza *La hija de Rapachini* de Octavio Paz, quien era muy cercano a las vanguardias literaria francesas. En el cuarto programa de Poesía en voz alta, Elena Garro presentó *Andarse por las ramas*, *Los pilares de doña Blanca* y *Un hogar sólido*, tres piezas breves que iban de la mano con el concepto de un teatro atrevido, diferente, innovador, además de poético. En esas piezas hay imágenes ingeniosas y diálogos realistas que ofrecen una nueva visión de la síntesis dramática de la realidad, “la escena se inundó de un mundo mágico, y ancestral mítico sincrético” (Cruz, 1984:15) con diferentes elementos estructurales del teatro local y del clásico español.

## **Tradición mexicana en el teatro de Elena Garro**

El andar de Elena Garro por los mundos intelectuales sin duda fue importante al momento de escribir, ella unió las vanguardias europeas con las tradiciones mexicanas para que se puedan ver espacios, tiempos y momentos impregnados de cierta fantasía que a momentos sirve para disfrazar la desdicha, la muerte o la ilusión. Parte de su fuerza literaria evocadora radica en las costumbres, los paisajes y las formas de vida que describió gracias a los recuerdos que mantenía al momento de crear su literatura, “ellos me enseñaron la imaginación y las múltiples realidades”, le confesó a Emmanuel Carballo (1986:495). La visión de un mundo paralelo fue el resultado del lugar en donde vivió, pues en Iguala descubrió de modo directo las tradiciones y las matizó para llevarlas al rango de la fantasía, pero con actitudes conscientes que confirman la condición del ser humano, pues en la escritura de Garro participan los misterios, las emociones y por supuesto el drama, además de que reivindica al desprotegido y a la mujer y señala la opresión.

En 1942 Elena Garro vivió en París y ahí mantuvo contacto directo con los surrealistas Andre Bretón, Benjamin Peret y Francis Picabia. También se relacionó con algunos escritores latinoamericanos como Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y César Vallejo. En esos años escribió la novela *Los recuerdos del porvenir* y algunos guiones para el cine mexicano, comenzaba a tener cierto renombre, por lo que algunos ya la miraban con cierto recelo y otros tantos en un sentido de admiración, pues “no escribió como hombre, ni como ninguna otra mujer, su escritura fue más allá de los géneros dramáticos” (Caballero, 2008:47). Pese a su relación con Paz, ella tenía claro que “tenía vida propia, decía lo que pensaba, podía estar de acuerdo o no con Octavio” (Carballo, 1986:454). Como se indicó antes, ya había debutado en Poesía en voz alta con tres piezas que, además, fueron publicadas por la editorial de la Universidad Veracruzana bajo el título de *Un hogar sólido, y otras piezas en un acto*, libro

que incluía “El rey mago”, que fue representada en televisión. Elena Garro seguía escribiendo sobre la realidad mexicana con una tendencia de relacionar su vida con sus obras, “cada personaje está hecho de dos o tres personas que conozco” (Carballo, 1986:497).

## Cualidades estéticas dramáticas de Elena Garro en “El rey mago”

“Cuando me es posible acercarme a ti hasta no verte”.

André Bretón

### Surrealismo

Una de las principales coyunturas expresivas que existen dentro de la obra de Elena Garro y que inmediatamente se identifican es el surrealismo, que le permitió combinar de una manera perfecta las tradiciones y los mitos mexicanos con escenarios y acciones “realistas”. Cabe mencionar que su breve estadía en Europa fue importantísima, ya que las vanguardias literarias estaban de moda, particularmente el surrealismo, que en ese continente había tenido auge a principios del siglo XX con ideas, imágenes y escritos. El surrealismo tenía una visión alternativa de la vida, era la manera de adoptar un mundo conceptual con un centro simbólico en la vida cotidiana.

El surrealismo pretendía provocar una crisis intelectual, “una crisis de conciencia lo más grave posible” (De Micheli, 2012:12). El teatro se presta perfectamente para llevar a cabo ese modelo de expresión artística en forma directa ante el público, por lo que Garro fusionó perfectamente en el suyo, un lenguaje poético capaz de provocar extrañeza.

Hay que recordar que el surrealismo es una expresión que involucra un cambio dentro de la esfera cultural de Occidente. Sus inicios en Latinoamérica fueron en los años veinte, particularmente en Argentina, con Alfo Pellegrini, en 1926. A partir de ese momento surgieron escritores cercanos a la vanguardia, como Alejo Carpentier, que escribe *La extrema avanzada* en 1930; o José Carlos Mariátegui, con *Balance del superrealismo* en 1938. Sin embargo, en México no existe registro temprano de la vanguardia surrealista, ni en poesía, ni

dentro de la dramaturgia, por lo que fue hasta 1938, cuando André Bretón llegó a México e instaló el surrealismo con Alice Rahon, Benjamin Peret, Remedios Varos, Leonora Carrington y Elena Garro, quien de alguna manera tenía una visión de vanguardias literarias como ésa desde su viaje París.

El surrealismo recurre a la exaltación del sueño (de su tiempo y espacio inusuales) para crear una imagen poética que se puede comunicar, “el surrealismo es una experiencia de lo maravilloso” (Domínguez, 2012:34). En Europa hubo dramaturgos que encontraron una relación directa con el teatro de Azorín, a quien se le denominó el constructor del teatro surrealista porque su aportación a la vida teatral fue importante y repercutía en la de las personas, “el teatro es la liberación del subconsciente” (Domínguez, 2012:37).

Dentro de la obra de Elena Garro el surrealismo no es la simple representación de un tema fuera de la realidad, sino que va dejando a un lado el inconsciente y apuntando a un secreto espiritual. El surrealismo en el teatro de Garro aporta elementos para que el público los pueda ver y tocar, ya que como ocurre en otros ejemplos de la literatura moderna, establece una relación entre autora y espectadores. El surrealismo se convierte en un espejo de la realidad con el propósito central de utilizar y transformar la vida del ser humano.

El surrealismo literario tuvo detractores, es decir, hubo quienes lo rechazaban, como Guillermo de la Torre, quien definía al surrealismo teatral como excesivo e inexacto. El surrealismo podía ser peligrosamente confuso para algunos, otros más decían que no era más que la manera de nombrar la irrupción del costumbrismo en el teatro, esto nos hace pensar que siempre existió cierta relación del teatro con el surrealismo, porque hay una sustitución en escena de lo real con lo irreal. A final de cuentas, el propósito del surrealismo era renovar la representación de las emociones humanas. No obstante, el primer texto teatral surrealista en México fue *Ulises*, y creó una confusión entre la crítica; desde entonces no ocurrió nada hasta

que Garro transformó la visión de la mujer como objeto de imaginación surrealista en el teatro, pues le dio nociones de identidad, y se adelantó a las prácticas establecidas con la necesidad de transformar el discurso realista.

### **El teatro de lo absurdo**

Antes de comenzar a analizar la pieza dramática “El rey mago”, es importante mencionar una derivación del teatro surrealista: lo absurdo, que dentro del género dramático es un elemento y un recurso teatral al que podríamos llamarle de infraestructura dramática. El teatro de lo absurdo indudablemente lleva una relación directa con el surrealismo, ya que es algo no convencional, además de ser no tradicional por su innovación en la forma de concebir la dramaturgia clásica, porque lanza una acción que se rige por la lógica de la causa y el efecto, “consiste en una progresión de acciones solitarias” (Núñez,1977:632). Garro indiscutiblemente exhibe estos aspectos dentro de su obra “El rey mago” que, si bien no está plenamente estipulado en lo tocante a sus límites, hay matices que llegan a ser elementos del teatro de lo absurdo mezclados con surrealismo.

En las obras realistas mexicanas existía una acción que iniciaba con un fin y un propósito y se consumaba hasta que se alcanzaba la acción, pero en el teatro de Garro hay una diferencia, “su teatro oscila entre el lenguaje simbólico, mágico y onírico”, a momentos aparentemente carente de sentido (Bustamante, 2016:196), es decir que el teatro realista convencional en México había quedado atrás, porque se plantea y se apuesta a un juego absurdo como principio moderador. Al mismo tiempo, la autora parece considerar que la conducta humana no solo obedece a una lógica, sino que va en contra de ella, por ende, recrea la vida con una mirada no convencional.

Una obra de teatro, dice Eugene Ionesco, autor de piezas del teatro del absurdo, “es una contracción construida” (Núñez, 1977:632), es decir, da mayor peso a las categorías primordiales teatrales, por eso es más profundo, pero no lo hace como desarrollo de un impulso lógico. En la pieza de Elena Garro “El rey mago”, hay un aspecto fundamental que se relaciona con el teatro de lo absurdo y es la manipulación del lenguaje: “si toda la literatura es un juego de palabras, la dramaturgia es más”, ha dicho Buylla (1961:243), porque hay una bifurcación dentro del teatro de Garro que se relaciona con lo absurdo, es decir, las imágenes pesan más que las palabras porque expresan la existencia de otras verdades.

En “El rey mago” Garro demuestra la inadecuación principal para decir cualquier verdad, ya que existen estados de ánimo de los personajes ajenos a la expresión lingüística, pues hay diálogos con verdades que se escapan del ámbito semántico verbal y muestran cuál es la verdad del momento. El lenguaje dentro del teatro de lo absurdo es el esfuerzo de expresar con acciones lo que las palabras imposibilitan.

### **Realismo mágico, lo real maravilloso y surrealismo**

Es imposible dejar a un lado la constante relación que ha establecido la crítica entre Garro, el realismo mágico y lo real maravilloso americano, conceptos que la dramaturga siempre rechazó y con los que nunca estuvo de acuerdo. La única coincidencia entre los esos epítetos y el de “surrealista”, es que en todos los casos hay una transgresión del mundo real; es decir hay dos mundos: el del lector y el de los personajes a los que les suceden acontecimientos con leyes que no se pueden explicar mediante la razón. En la obra “El rey mago”, por ejemplo, no existe el realismo mágico, porque hay una presentación objetiva y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado o increíble.

El realismo mágico tiene la intención de identificar los elementos más particulares que predominan en la descripción, por ejemplo, cuando aparecen cosas de la nada con seres y mundos imaginarios. La diferencia entre el realismo mágico y el surrealismo es que en el surrealismo está la posibilidad de un lenguaje más intenso que da como resultado una experiencia visual lingüística. El surrealismo pretende provocar en lo intelectual como lo dice Bretón, “hay una visión alternativa de la vida, con un registro simbólico de la vida diaria”, no hay mundos fuera de la creación humana, el realismo mágico, en cambio, es la creación de seres imaginarios o de mundos alternos. En el teatro de Elena Garro, particularmente “El rey mago”, puede decirse que no existe una relación clara con el realismo mágico, sin embargo, el narrador cubano Alejo Carpentier no comparte la idea del surrealismo como creación onírica; de ahí que su definición de lo real maravilloso no excluya una inesperada alteración de la realidad percibida, ni la intensidad de una exaltación del espíritu.<sup>25</sup> Y aquí me permito explicar y decir que no hay una intención para definir cuál es mejor, sin embargo, me parece oportuno mencionar y sobre todo deslindar estos aspectos dentro del texto aquí comentado.

Es importante indicar que la pieza de Garro es un texto de género surrealista, porque entendemos que lo que se está leyendo puede estar pasando de verdad, y la irrupción de un elemento extraño tiene sentido poético dentro de la trama. Pero si la ambigüedad creada por el elemento extraño se puede mantener a lo largo de todo el texto, estamos ante el realismo mágico, y si esto sucediera de manera cotidiana en el espacio de ficción habitado por los personajes es propio de lo real maravilloso. Entonces, la de Garro es una pieza surrealista solamente.

---

<sup>25</sup> Alejo Carpentier en un viaje descubrió que lo real no está en la literatura, ese descubrimiento causa polémica contra las posturas de la industria surrealista. Carpentier se convierte en un ávido cazador de lo real, pero de lo real de América Latina, como prólogo a la novela *El reino de este mundo* escribió el ensayo “De lo real maravilloso americano”, donde plantea que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca, surge de una inesperada alteración de la realidad, con un milagro, o de tal vez de una revelación privilegiada de la realidad que hace una iluminación inhabitual, favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad. Para Carpentier, el surrealismo es artificial y lo real maravilloso es una de las características más comunes en América.

En Latinoamérica siempre se ha escrito desde la extrañeza. El realismo mágico y lo real maravilloso juegan un papel fundamental dentro de la vida cotidiana, estos términos se pueden definir como la ansiedad estilística con el interés de mostrar lo común y cotidiano como algo irreal y extraño, “después de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la meseta central, de haber oído tambores, me vi acercando a la maravillosa realidad recién vivida, y a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó las literaturas europeas” (Carpentier, 2004:44), en cambio, el surrealismo es la tempestad de la mente con cosas inexplicables de la memoria. Insisto, no se trata de comparar, pero sí de hacer una línea divisora entre el surrealismo, el realismo mágico y lo real maravilloso, porque es posible hallar una diferencia fundamental como punto de partida: lo maravilloso busca en lo real, el surrealismo no pone ninguna limitación, y empieza en su búsqueda en lo real, por eso el surrealismo es más claro dentro de la obra de Garro. En su teatro hay circunstancias más visibles y tangibles para hacer una relación cercana con el surrealismo, no puedo decir que en la pieza de Elena Garro existan componentes totales del realismo mágico ni de lo real maravilloso, “lo natural y lo sobre natural interactúan simultáneamente dentro, haciendo presencia dentro del mismo texto” (Rodríguez, 2000:45)

### **Farsa y sátira**

El estilo dramático de Garro se mueve por diversos ámbitos teatrales, pero ¿cuál sería su estilo dentro de las categorías dramáticas? En definitiva, hay dos, y una es la farsa. Según Kurt Spang, “la farsa es un simple desfile cómico, pero también tiene la intención de una comedia de costumbre (Kurt Spang, 2014), esto muestra una breve idea del camino que quiso trazar Garro, y en efecto, los mundos o las realidades que nos presenta la autora pertenecen a la farsa, ya que su intención era mostrar la realidad de un México post-revolucionario y

exponer de una manera irreverente e irreal lo que sucedía de manera fresca. Así, fue mostrando los aspectos más ridículos de la sociedad mexicana por medio de su teatro, por eso existe también una cercanía con la sátira.

La sátira dentro de la pieza de Elena Garro aquí comentada genera una ironía y una tensión entre lo real y lo ideal, mientras que la farsa es una anécdota que pretende realizar el autor, posee determinadas características que la emparentan con otros géneros dramáticos, y en este caso la sátira hace que la innovación de Garro tenga un peso y una dimensión teatral diferente, pues ella recurre a momentos anecdóticos para poder trazar y describir perfectamente su teatro. La farsa que Elena Garro muestra en “El rey mago”, presenta al protagonista, Felipe Ramos, encarcelado de manera incidental. Se le aparece un niño, Cándido Morales, y a partir de ese momento surgen ciertos acercamientos a la sátira, pues hay elementos con una cierta tensión entre lo real y lo ideal, pues surge una marcada, pero muy breve comicidad y, por supuesto, una disposición irónica. Estos elementos propios de la sátira dependen de un contexto histórico y se justifican porque se requiere de la participación del público para que tenga sentido, pues “la sátira necesita de un emisor y el receptor y que compartan los mismos códigos” (Coronel, 1987:88). Podemos ejemplificarlo:

FELIPE -¿Qué me ve? ¿tengo monos en la cara? (*Mientras Cándido lo mira fijamente*)

CÁNDIDO - ¡Estaba mirando a un Rey Mago!

FELIPE - ¿A un Rey Mago? ¿a ver a cuál de todos?¿al Rey de copas?¿ al Rey de Oros? ¿al de espadas? ¿al de corazones?

La tensión lógica en la sátira como lo vemos en el ejemplo anterior establece lo real y lo irreal, y se analiza a través de comparaciones, es decir, en la pieza de Garro hay un sentido de la sátira como resultado del sistema social por principios morales superiores, “en la sátira existe una contraposición, y se presenta con un mundo que desarrolla una tendencia para abrir relatos fantásticos” (Coronel, 1987:89). Así pues, la sátira y la farsa tienen una estrecha unión con el surrealismo. La diferencia es que en la farsa se debe tener un contenido realista y en la sátira un contenido explícitamente irreal, por eso Elena Garro interpreta a una observadora que va indagando dentro de una realidad donde hay un conjunto de normas morales que explican la censura de la sociedad, la autora utiliza una estética que sirve para revelar el abismo entre lo real y lo ideal, por eso Garro actúa dentro de su obra con una percepción de esa realidad, “la sátira es el espejo más evidente desde esa apreciación de la moral” (Coronel, 1987: 88). Ella propone que el espectador mire al mundo desde un aspecto más auténtico, alejado del individualismo impuesto por los valores tradicionales fingidos, de esta manera la escritora se convierte en una renovadora de palabras y crea imágenes extrañas para no desecharlas en frases gastadas en el juego interminable que es el teatro, pues les pone una nueva significación, y lo hace mediante la palabra de un niño, el pequeño Cándido. Su obra surge dentro de estas modalidades dramáticas y de los principios existencialistas con los que se expresaban algunos dramaturgos europeos como Beckett, Camus o Ionesco, sin embargo, la particularidad de su teatro se halla en que no copia exactamente las corrientes vanguardistas europeas, sino que las adecua a una realidad mexicana.

Finalmente, las características de la obra de teatro están en la sátira y la farsa y van chocando con sarcasmos para mostrar a Garro como una perfecta conocedora de nuestra realidad, porque capta con agudeza todos los contornos y senderos dentro del espectro dramático. Así lo ha expresado Patricia Rosas Lopátegui: “en Elena Garro no todo es farsa y

sátira, también llegó a la tragedia” (Rosas 2008:45),esto le proporcionó una nueva configuración simbólica en el teatro mexicano.

## Análisis de la obra

“El lenguaje poético en mis obras breves de teatro es la libertad”.

Elena Garro, *50 años de dramaturgia*.

Antes de comenzar a analizar la pieza me parece importante mencionar algunos aspectos estéticos con los que la obra de Elena Garro está relacionada. “El rey mago” tiene algo del teatro del absurdo, de la farsa y de la sátira, que desembocan directamente en el surrealismo. Estos elementos teatrales demuestran por qué estaba inscrita en las vanguardias literarias más importantes del momento, pues su forma de escribir y su técnica sirvieron para innovar en el teatro mexicano. Su estilo de vivir la literatura, además, la hizo ver un mundo diferente para crear historias que reflexionaron sobre la muerte, la infancia, el tiempo, la realidad, la mujer, entre otras cosas. Por otra parte, quiero establecer que aquí no he querido incluir comentarios sobre otras piezas teatrales de la autora, para no crear confusión, a pesar de que puede haber elementos surrealistas en casi todo el teatro que escribió. El surrealismo es el objetivo de este trabajo y quiero demostrar que vive en la pieza “El rey mago”.

Garro crea una nueva teatralidad gracias a la presencia de la magia y la temporalidad, disloca el espacio y el tiempo convencionales, expresando que la humanidad no tiene que estar supeditada a una sola realidad: la del tiempo, la 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, lo fantástico y jocoso, que crean atmósferas inesperadas y oníricas, presentan una nueva estética teatral” (Rosas Lopátegui, 2008: 67).

México tuvo conocimiento de la existencia de la pieza “El rey mago” en 1960, pero recordemos que se editó por primera vez en el año de 1958 y no fue sino hasta dos años

después cuando se montó en televisión. La historia cuenta un tema de manera realista, normal y cotidiana, sin embargo, hay una presencia extraña que se puede observar en sus personajes y en los diálogos, pues Elena Garro propone una abstracción sobre la vida irreal con aspectos determinados que van comunicando y proponiendo un tema con cierta complejidad.

El texto de Elena Garro está habitado por elementos que no podrían tener lugar en una situación cotidiana, por eso los ambientes extraños son incorporados a la realidad. En “El rey mago” hay pensamientos extraños, colores, sabores, alegrías, y un humor negro muy escondido dentro de los diálogos, que indudablemente tienen un nexo con lo imaginario, y que llevan a los personajes a la presencia del surrealismo para que se consolide en la libertad, porque ahí está puesto un tema para imaginar.

La pretensión de este trabajo consiste en hallar la vinculación de elementos constructivos que puedan definir la pieza como surrealista. Lo inesperado es una característica esencial del surrealismo y que Garro empleó incluso dentro de un patrón clásico, como ha sugerido Díaz de León: “creo que la obra está construida siguiendo patrones aristotélicos de unidad de lugar y tiempo, va más allá de presentar a los personajes” (2005:190). Como se ha indicado en los capítulos previos, Garro pertenece a la nueva dramaturgia mexicana que transforma lo poético a la temporalidad con el mundo que ella cargaba, pues era una columna fundamental para el desarrollo del teatro, “después de vivir fuera de México de 1946 a 1953, un día llegó a su país impregnada de las innovadoras vanguardistas a raíz de su estancia en Francia” (Rosas Lopátegui, 2009:12), por eso Garro escribe con características probablemente no utilizadas en el teatro del momento, usa aquellos recuerdos del teatro europeo como el surrealismo, que sin duda contrastó con lo lineal del teatro tradicional, por eso hay un distanciamiento con lo establecido. Su teatro es representado como si fuera real, pero crea una ilusión.

En “El rey mago”, hay un espacio rural con magia, se deja a un lado esa lógica instalando la imaginación a tope para que prevalezca el texto por medio de símbolos entre los personajes, Felipe Ramos, Rita y Elvira, “hay una relación entre lo irreal y su enunciación a través de las palabras, también es uno de sus aspectos” (Gutiérrez, 1998), en la pieza pareciera que hay un sueño con la memoria y el pasado de Felipe Ramos.

La pieza tiene una estética moderna que resalta hábilmente la esencia de la cultura mexicana, busca la autenticidad de los pensamientos con diálogos de provincia con una existente estructura abierta que presenta un discurso que oscila entre lo imaginario y lo histórico, incluso existe una distorsión, que sin alejarse de lo verosímil llega a lo insólito, deambula con una desesperación unida a Felipe Ramos y a su angustia por estar encerrado, esto le da un carácter artístico. En el siguiente análisis están los momentos surrealistas vistos detalladamente, ya que es posible localizarlos.

### **“El rey mago” y el surrealismo**

La obra e ideas del teatro de Elena Garro están constituidas por una enorme imaginación que construyó una visión diferente en México desde un punto de vista social, político y cultural. El texto de la escritora goza de un amplio registro simbólico, pero no es casualidad su planteamiento teatral a pesar de ser diferente y sencillo, éste se enfoca a lo social, a la desigualdad y lo femenino con toques de irrealidad que se unen en un surrealismo, por tal motivo se vuelve indiscutible que en la pieza teatral “El rey mago“ se inscriba dentro de dicha vanguardia, ya que comparte propuestas y estrategias fundamentales, podríamos decir que Elena Garro se anticipa a prácticas artísticas fuera del contexto realista, que evidentemente coinciden con la necesidad de transformar el discurso teatral en México.

Para poder percibir las estrategias usadas por Garro en el teatro, la presente investigación se centra en el estudio de la pieza “El rey mago” (1958), que tiene como protagonista masculino a Felipe Ramos, personaje encarcelado en una comisaría de pueblo por homicidio. La historia gira entorno a él y a todos los acontecimientos que le suceden desde su celda, donde solo y pensativo, Felipe Ramos enfrenta varios momentos y fases de su vida. Aparecen en escena dos mujeres: Rita y Elvira, haciendo papeles de mujeres de provincia muy obsesivas, además de melancólicas, ellas hacen que Felipe Ramos reviva los momentos más sobresalientes de su libertad, y quede alguna manera marcaron su vida. Por otro lado, está Adrián, un celador que evidentemente se siente prisionero y anhela una libertad. Cándido Morales, a su vez, es un niño que cuestiona y decide que Felipe Ramos sea El rey mago, y lo quiere ayudar, pero Felipe con la insistencia de ver a Rosa Salazar, tal vez la causante de que él viva encerrado, no le presta atención al niño Cándido, sin embargo, no entiende, no comprende el modo de actuar de Cándido y lo ahuyenta para que continúe con la búsqueda de su rey mago.

“El rey mago”, no se localiza dentro del catálogo de las piezas más célebres de su autora, y es viable que esté entre las menos conocidas, por tal motivo quiero explicar que en dicho texto aparecen aspectos probablemente invisibles en una primera lectura. La pieza se desarrolla dentro de un tema rural y es un puente para unir dos aspectos: surrealismo y realidad, pues ambos generan una complejidad de significados dentro de la imagen narrativa, ya que los personajes se ubican simbólicamente en cada una de las partes de la obra.

“En la dramaturgia tradicional la acción se maneja de una manera más moderada; por la razón causa y efecto” (Núñez, 1977:623) es decir, que todos los aspectos escénicos dependen de un conjunto unitario, en cambio, en el teatro surrealista se convierten en un todo homogéneo. En el surrealismo existe un movimiento que hace que el teatro enfatice y se

vuelva rítmico y sobre todo emocional, para crear una ilusión que avanza paulatinamente con la acción en el sentido parcial y total, por eso es importante hacer notar que también los aspectos de lo absurdo están presentes, “en lo absurdo no hay conflictos que conozcamos por los diálogos, sino por la expresión general del texto” (Núñez, 977:634), o sea que el énfasis actoral es de importancia, pero sin dejar a un lado las acotaciones que resaltan los diálogos, porque desde el momento en que aparecen en escena funcionan.

Reproduzco a continuación las acotaciones que muestran que el lenguaje corporal genera tensión con algunos registros de simbolismos como la cárcel, la alegría y un caballo de juguete:

Plaza del pueblo con bancas. Fachadas de una casa colonial en un balcón. Felipe Ramos lleva pantalón de dril, camisa blanca y sombrero de petate, echado para atrás muerde las bridas del sombrero arriba de su balcón, en el centro de la fachada del edificio en letrero: CARCEL.

Oye el ruido de los cohetes que estallan en las calles adyacentes. Inquieto mira a la calle nerviosos. Abajo sentado en una de las hamacas esta Cándido Morales, comiendo un pedazo alegría ha puesto su sombrero de petate sobre el asiento y tiene a un lado un caballito de cartón, el caballito tiene la cabeza roja. Lácrin blanca hecha de colas de conejo y el cuerpo es una vara de madera sin pulir. (Garro, 1983)

Elena Garro rechazó una visión informativa y característica de la realidad, en otras palabras, empleó un punto de vista muy alejado del contexto al momento de hacer la descripción teatral. Bretón decía: “cualquier cosa es maravillosa, lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, incluso debemos decir que solamente lo

maravilloso es bello” (Bretón, 1974:56). Es indudable de que existe un interés de Garro por los temas rurales y que ella los trae al teatro como vínculo simbólico, porque el surrealista es un portador de llaves, y esto nos lleva a pensar que cualquier aspecto fuera de la lógica se puede volver una realidad, por lo tanto las tradiciones son los verdaderos conectores entre lo real y lo surrealista, porque es el movimiento del espontáneo individual al subconsciente agrupado, y aquí se crea el interés por lo habitual dentro de la pieza, pues se impregna de simbolismos marcados y leyendas de formas de creación colectiva.

Elena Garro en “El rey mago”, quiere desligar el sentido último de la realidad, de una realidad más amplia y llevarla a la razón, “el funcionamiento real de la imaginación es consecuencia de toda vigilancia ejercida por la razón” (Bretón, 1974:54). Para los surrealistas el descubrimiento es la realidad más amplia, porque es la exigencia del subconsciente y del sueño, y en efecto, dentro de la pieza la simbología que existe es una tendencia clara a una añoranza, tal vez a un sueño por la libertad por medio de las aves, y esto se relaciona con el surrealismo porque se mezclan objetos dentro de la obra, sentimientos y conceptos que la razón defiende retirados. Aparecen asociaciones libres muy imprevistas de palabras con metáforas, imágenes alucinadas y hasta apasionadas. El lenguaje (los diálogos) de la pieza lleva una densa carga humana, y me atrevo a decir que, con una imposición subversiva por parte de Felipe Ramos, en la que se libera con su propio lenguaje del peso de las pasiones reprimidas.

En el diálogo inicial se descubre el pensamiento instintivo de cada uno de los personajes principales, pues es una forma de vida. Bretón exalta que “la espera y disponibilidad son necesarias para entrar en trance con objetos, símbolos y personas”,<sup>26</sup> y Garro los manejó de una manera adecuada dentro de la pieza con la espera de Cándido. Los

---

<sup>26</sup> Bretón, 1974: 54

personajes tienen encuentros imprevistos. Además, parecen de un aspecto casi afectivo, son los portadores de llaves y se niegan a entablar una relación por la necesidad de libertad de Felipe Ramos, pues su exaltación de sentimientos reprimidos procede de un fundamento extraño no totalmente sentimental:

CÁNDIDO -¿De los tres nombres cuál es el tuyo?

FELIPE -¿El mío Felipe Ramos, por gracia de Dios.

CÁNDIDO -Pues yo estaba mirando al Rey Mago Felipe Ramos. (Garro,1983)

Y el texto sigue:

FELIPE -¿Al Rey Mago? Si son tres los Reyes Magos, muchacho: ¡Melchor, Gaspar y Baltazar! ¿A cuál de los tres estabas mirando?

CÁNDIDO -¿De los tres nombres cuál es el tuyo?(Garro,1983)

En “El rey mago”, Cándido Morales apela a los repulsivos síntomas de crueldad y humor de Felipe Ramos y, por consecuencia, crea una estrecha relación entre el surrealismo y la pieza de Elena Garro, donde se despliega toda una visión liberadora del hombre para que pueda conseguir ser Felipe; el hombre nuevo de la "verdadera vida". A pesar de la incidental sorpresa, el teatro surrealista extiende una visión nueva de las cosas y, en cierto modo, dicha vanguardia lo inaugura para hacer teatro y conseguir esa finalidad que es liberar al ser humano de las represiones personales y sociales, por eso los surrealistas se valieron de una serie de técnicas concretas, todas buscando la libertad de creación.

### **Simbología surrealista dentro de la pieza**

Elena Garro escoge un tema que abarca la realidad, pero también presenta la ilusión que se va exteriorizando en diferentes caminos y dimensiones, pues aparecen elementos simbólicos que son parte de la pieza. “El símbolo se correlaciona activamente con el contexto” (García, 2011:126), se ha dicho, y es que resulta evidente que en la pieza hay símbolos con un lenguaje poético, como es el hecho de que Felipe Ramos esté preso no solo de una realidad sino de él mismo, por lo que le es imposible liberarse. Tiene la oportunidad de salir y cambiar su modo de vivir, sin embargo, la rechaza; a partir de ese momento la acción se convierte en algo irreal, como un relato poético, “el símbolo no se convierte en un corte presente, sino que atraviesa la cultura desde el pasado hacia el futuro” (García, 2011:126), porque pareciera que la magia dentro de la pieza es el tiempo vigente. Es decir, Felipe Ramos preso en el momento actual, en el pasado fue feliz, pero cometió un error y tiene un futuro sin libertad, esto sin duda es la recreación simbólica de una situación en la que los personajes buscan una lógica, pero la irrealidad se vuelve el centro de la historia.

El símbolo brota en el texto con la intención de interpretar una realidad de una manera distinta para darle un sentido, porque el hombre siempre se ha rodeado de símbolos en su trato con el mundo, consigo mismo y sus creencias. En esta pieza Garro rompe el espacio del teatro regional con elementos surrealistas y metáforas en los diálogos algo sarcásticos. Estos elementos la desligan totalmente del teatro de aquel momento, “la escritora hace un paralelo entre dos tiempos, dos realidades” (Lacerda, 2015:15) ya que en “El rey mago”, existe la lógica que prevalece, pero hay otra que es la de lo extraño, lo irreal.

Sus personajes en sí mismos son símbolos y “Elena Garro reflexiona con la finalidad de indagar sobre el fenómeno de ser y parecer” (Lacerda, 2015:15), o sea que por medio del símbolo Garro enseña la extraña ambivalencia de las personas, de esta manera la escritora

enlazó el teatro de lo absurdo con una secuencia dramática que cuestiona a la sociedad con una sutil forma de escritura e imágenes complejas para la comprensión de la tradición judeocristiana. De ahí la importancia de la figura de los Reyes Magos, donde Garro hace una elección de estos símbolos, que adopta como recurso de una lectura detallada y reflexiva sobre la tradición de los dones que esos reyes llevaron a Jesús cuando nació y la forma como los dones se relacionan con las circunstancias que rodean al protagonista de la pieza teatral.<sup>27</sup>

Garro realiza una ruptura del mundo tradicional y a la vez construye universos surrealistas por medio de símbolos de los cuales el hombre, en este caso Felipe Ramos, es la acción y los demás personajes son las entidades pasivas, por lo tanto, existe una simbología, “de alguna manera el símbolo alude a la parte afectiva como la parte cognoscitiva” (García, 2011:125), lo que significa que los diálogos hacen referencia a lo imaginario y a lo simbólico. Hacen la labor de interpelar al espectador para después asumir y descubrir que la descrita se trata de una realidad confusa, incluso irreal. Esto se logra fundamentalmente por la vía de la repetición. Hay aspectos en la pieza de Garro que “se caracterizan por su redundancia” (García, 2011:126); dicho de otra manera, hay repeticiones y redundancias de valor simbólico, como ocurre en el siguiente diálogo:

FELIPE -(A Cándido, que permanece inmóvil mirándolo.) ¡Asómate a la esquina a ver qué ves!

(Cándido se levanta corriendo y se pone en la esquina a ver atentamente)

---

<sup>27</sup> El *Evangelio de San Mateo* narra los viajes de los tres Reyes Magos partiendo de Jerusalén con destino a Belén. Ese evangelio ha generado una imaginación en el mundo occidental, que en realidad es un homenaje por occidente, “los escritores latinos, griegos, ha demostrado una extrema prudencia para no decir más de lo que decía el texto en realidad” (Herrera, 1977:8). Lo cierto es que dentro de esta leyenda hay extraños acontecimientos en lo que corresponde al viaje que hicieron los tres Reyes; desde la fecha de su llegada y su nombre, hasta el regreso a su patria. Tal vez esa extraña ambivalencia está en el texto de Garro, los correspondientes nombres de los Reyes son “Melchor; en hebreo se llamaba Damasco, en griego Malasaran, en Latín Melchor, Gaspar también tenía tres nombres, en hebreo el Moro, en griego Sarín en Latín Gaspar, finalmente, en hebreo Prillo, griego Galbagud, en latín Baltazar (Herrera, 1977: 8).

FELIPE- ¿Qué ves?

CÁNDIDO-(Desde la esquina y sin voltearse) ¡Veo a una señora!

FELIPE-¿Qué hace?

CÁNDIDO-¡Va sentada en un burrito!

FELIPE-¿Qué señas tiene?

CÁNDIDO-¡Tiene los ojos bajados y el pelo suelto!

FELIPE-¿Y qué más?

CÁNDIDO-¿Pues nada más!

FELIPE-¿Cómo es?

CÁNDIDO-¡Pues es bonita!(Garro,1983)

Los excesos de los diálogos avisan que el símbolo es parte en la comunicación, y las exageraciones de los dos personajes son una cualidad estética que concuerda con el surrealismo:

FELIPE- ¿Y qué más?

*(Cándido no responde)*

FELIPE-(Exasperado) ¿Qué ves?

CÁNDIDO-¡Veo a una señora!

FELIPE-¿Qué hace?

CÁNDIDO-¡Va sentada en un burrito!

FELIPE-¿Qué señas tiene?

CÁNDIDO-¡Tiene los ojos bajados y el pelo en el suelo!

FELIPE- ¿Y que más!

CÁNDIDO-¡Pues es bonita!

FELIPE- ¿Nada más? ¿Dime con quién va?

CÁNDIDO- ¡Con un burrito!

FELIPE-¡Ay mocoso desgraciado que para nada sirves!

CÁNDIDO- ¿Pues qué más quieres?

FELIPE-(*Agarrándose de los barrotes con desesperación*) ¡Ay qué tristeza es la Suerte del desgraciado! ¡Dime cómo es!

CÁNDIDO-¡Pues es bonita!

FELIPE-¡Pues es bonita! ¡Y de ahí no sales! ¡Dime cómo es!

CÁNDIDO-¡Pues es muy bonita!

FELIPE-(*Gritando*) ¡Muy bonita! ¡Desgraciado!...(Garro, 1983)

Otro ejemplo de valor simbólico dentro de la obra son las aves: gorriones, pájaro loco, pericos, gaviotas, canarios, águilas. Felipe Ramos, además, parece simular una en cautiverio; un gorrión o un canario, esperando ver pasar el tiempo y a su extraño amor. Encerrado, Felipe recrea el sentimiento del aislamiento, y lo que significa poder volar:

ELVIRA-(*Mirando de soslayo a Felipe.*)¡Qué bonito pajarito! ¡Lástima que ya no vuele!

RITA-¡Nada más canta y se duerme sentado en su columpio! (*Las dos ven a Felipe y se ríen. Éste se incomoda.*)

ELVIRA-¡Le gustaba andar de rama en rama!

RITA- ¡Y para beber su aguüita, se empinaba y se enderezaba!

ELVIRA- ¡Adiós Canario!

RITA- ¡Adiós gorrioncito! (Garro,1983)

Felipe queda sujeto a una acción, y las aves surgen de la imaginación como si fueran la libertad del hombre o simplemente un desdoblamiento personal de Felipe Ramos. Alazraki considera que las aves tienen un valor simbólico muy poderoso en el imaginario de la escritora, “las mujeres surrealistas se apropiaron de una naturaleza desligada de la cultura (Alazraki, 2007:14); en términos meramente surrealistas, la naturaleza está presente y la libertad puede ser volar dentro de “El rey mago”. No obstante, Garro logra ver el reflejo del surrealismo por medio de un simbolismo de manera innegable, y es que los diálogos presentan su lado abstracto, por lo tanto existe un criterio que impera en esta investigación, y es la verificación de la simbología surrealista que se va comprobando en gran parte de la pieza, porque se refleja una concepción de aspectos que se guían por las formas que se van presentando, “algunas imágenes que alimentan al espíritu, hacen que éste alcance la madurez necesaria para poder crear su expresión surrealista” (Barreiro, 2014: 442). En otras palabras, las imágenes en “El rey mago” muestran que no son labores arbitrarias, porque la labor del surrealista es liberar al hombre moderno del ritmo cotidiano, “el surrealismo es la forma de expresión más pura para el hombre, no importan que materiales, imágenes o medio utilice, ésta va a ser la forma más noble y libre de vivir fuera de la corrupta sociedad” (Barreiro, 2014:442), lo que significa que en la pieza de Garro hay alternaciones de una sociedad cotidiana con distintos escenarios y con símbolos que caracterizan y definen el sentido de la pieza desde la perspectiva surrealista de la autora. Pero la comprensión del sentido literal de la obra tal vez no nos permite ver un símbolo que proyecte más de un sentido imaginario, sin embargo, hay dos sentidos: uno literal y otro simbólico. Por ejemplo, en este pasaje:

FELIPE- ¡Caray, ustedes por hablar no quedan!... ¿Han visto a Rosa? (*Las dos muchachas se detienen*)

FELIPE- Ya es tarde y no ha pasado todavía...

ELVIRA-(*A Rita*) ¡Qué raro tú! ¡Mira que siempre fue pajarera! (Garro,1983)

Como podrá observarse, aquí el diálogo no se centra sólo en la idea de que a Rosa le gusten las aves sino en la de que *su* Felipe esté enjaulado, e incluso en la posibilidad del uso del albur relacionado con la expresión *pájaro* para aludir al sexo masculino. En el primer caso, Rosa sería una joven ingenua a quien le gustan las aves. En el segundo, una joven quizá atribulada porque su pareja se encuentra presa. En el tercero estaríamos ante una lectura maliciosa de la personalidad de la muchacha que “siempre fue pajarera”. Esto último parece enfatizarse a través de las siguientes palabras:

ELVIRA-¡A lo mejor hoy no fue al mercado!

RITA-¡Eso ha de ser, que la fiesta la agarró desprevenida!

ELVIRA-¡O a lo mejor encontró una jaula más bonita!

RITA- ¡La jaula de oro! (Garro,1983)

La existencia del símbolo gira entorno a una alusión que permite en la pieza exponer que la realidad a la que asisten los personajes se forma con un reajuste general de nuestra lógica. Bergson afirma que “nuestro entendimiento es el conjunto de reglas que es preciso seguir, y en la manipulación de los símbolos se derivan de la consideración de los sólidos que no hacen otra cosa que traducir las relaciones más generales entre nuestra lógica” (1963:635). Los aspectos simbolizados en la pieza que comento son como figuras de una expresión

interior y exterior de lo real respectivamente, porque para Felipe Ramos la libertad es la conciencia adecuada y su exterior es la escena que va correspondiendo a su vida natural. Las expresiones simbolizadas que repite Cándido Morales, por su parte, muestran una duplicación de lo irreal, como si fueran una serie de hechos invariables.

Aquí vemos cómo Garro traza arquetipos, técnica muy presente en el teatro de lo absurdo. Un arquetipo finalmente sigue siendo un símbolo, pero perfecto. Ambos parten de la memoria de la cultura y por supuesto comparten las mismas ramificaciones: repetición y ambigüedad. Tanto en el símbolo como en el arquetipo se encuentran en la pieza de Garro, donde, según Goic, “el surrealismo se manifiesta con señales oscuras, resentimientos, sincronismos y visiones alucinantes, como manifestación de otros mundos y como formas de azar objetivos, se acentúa la representación de la radical orfandad de la existencia humana” (1977:20).

El arquetipo implica un contenido inconsciente y compartido. Por ello, no sólo es viable observar que Felipe no es sólo una especie de pájaro enjaulado, sino el Rey de Oros y todo lo que esa imagen dorada implica como expresión de poder, de respeto, de autoridad que, paradójicamente, es cuestionada debido al estado del personaje:

FELIPE-¡Un perico! ¿Qué no se acuerdan cuando iba yo marcando el paso, pateando piedritas de la calle, y agarrando las frutas que más me gustaban?... Y además ¡rayando de un salivazo, lo que no me gustaba! ¡Así! *(Por el colmillo lanza un salivazo a los pies de Rita, el salivazo cae y tintieta como una moneda, luego rueda por el empedrado en forma de monedita de oro.*

RITA- *(Asombrada se agacha busca la moneda y la recoge. La mira y se la enseña a Elvira)* ¡Mira una moneda de oro!

ELVIRA-¿De oro?

RITA- ¡Sí, Elvira, de oro!

ELVIRA- ¡Yo siempre dije que Felipe era muy Felipe!

FELIPE-*(Asombrado también se agarra de las rejas y se asoma asustado a ver su escupitajo.)* ¡Ya lo ven aquí muy quieto...! El Rey de Oros! (Garro, 1983)

En este fragmento de la pieza ambos términos, símbolo y arquetipo se inclinan por la memoria de la cultura, y estos diálogos surrealistas tienen la finalidad de profundizar en temas que pretenden liberar a los interlocutores de cualquier regla predeterminada, pues es una característica surrealista que no solo se aplica en los diálogos de la poesía, “los diálogos surrealistas se presentaron también en la pintura y la fotografía como modo de expresión artística” (Barreiro León, 2014:443). Dentro del simbolismo surrealista las imágenes se presentan como si fueran parte de una realidad importante, “son precisamente estas imágenes que alimentan al espíritu, las que hacen que éste alcance la madurez necesaria para poder crear su expresión artística surrealista” (Barreiro, 2014:443), dicho de otra manera, dentro de la pieza el simbolismo surrealista y los arquetipos de los personajes son parte principal de la obra.

### **Retórica surrealista en “El rey mago”**

Me parece apropiado explicar que la retórica que Garro emplea en la pieza es crucial para el desarrollo de la historia, ya que tiene las palabras precisas y poderosas para trazar las líneas que separan los lazos entre lo real y lo irreal. Como ha escrito Ricoeur, “la retórica es una técnica de elocuencia” (1980:189) es decir que la autora intenta persuadir al lector y busca alcanzar algunos usos del discurso para convencer que todo es real. Así, Garro establece

perfectamente una persuasión y una seducción por medio de los diálogos con palabras que forman una muy sutil elocuencia, para convencer de que ciertos acontecimientos inverosímiles pueden ocurrir. En “El rey mago” la retórica es el equilibrio de dos movimientos contrarios, es decir, lo existente y lo inexistente. La finalidad de la retórica de Garro en la pieza es mostrar una dualidad por medio de las palabras, basta con ejemplificar las situaciones de Felipe Ramos: preso como ave, pero Rey de Oros al mismo tiempo.

No obstante, la retórica dentro de la pieza tiene dos aspectos distintos; uno es lo evidente y el otro es la metáfora, que consiste básicamente en trasladar las cosas a otro plano, en otras palabras la metáfora queda vinculada a la retórica porque plantea un enigma en el que hay un paralelo, y se convierte en una relación entre ambos elementos, dicho de otra manera, la metáfora es la comparación en algunos momentos de la pieza, pues la escritora decide voluntariamente poblar de metáforas y de símbolos su obra.

Regresamos al principio y notamos que siempre es viable llamar a las palabras y a las cosas ideas, y Garro tomó todo lo real e imaginario de los seres morales y físicos para aplicar y armar imágenes por medio de una alteración entre lo real e imaginario, pero físicas, por ejemplo, cuando pregunta Cándido a Felipe por los reyes: “¿de los tres cual eres tú?” (Garro,1983). Ricoeur ha definido la “metáfora [como] la comparación entre sí de dos objetos animados o inanimados”; a su vez, la metáfora moral es la comparación de algo abstracto: “la metáfora moral es la comparación de orden moral, con algo de orden físico que afecta los sentidos” (Ricoeur,1980:189), la pregunta de Cándido Morales hacia Felipe es un aspecto que sobresalta los sentidos porque en el plano de la realidad es evidente que Felipe no es un rey, ni un rey mago, ni un personaje de la baraja, pero sí lo es en la mente infantil, cándida y mágica de Cándido.

“En los secretos del arte surrealista se incluyen pautas para no aburrirse de la sociedad; ¡hacer discursos y escribir falsas novelas, es tener éxito con una mujer que pasa por la calle!” (Barreiro, 2014:446), de este modo, pese a lo sexista de esa frase, considero que, dentro del lenguaje teatral y la retórica de Garro, no hay aburrimiento sino asombro constante, pues los elementos surrealistas están ahí para sorprender, para cuestionar la realidad. O, como ha escrito Ricoeur, “la idea de la metáfora es presentar una idea bajo el signo de otra más incisiva” (1980:190). Otro ejemplo de metáfora aparece cuando Felipe describe a Rosa:

FELIPE – ¡Ya les dije que Rosa es Rosa! ¡La única que tiene dientes como reguero de estrellas en la noche!

ELVIRA- ¡Eso ni quien se lo quite!

FELIPE – ¡Ni quien le quite tampoco su pelo de gaviota! (Garro,1983)

La metáfora no solo se conduce en referencia directa al nombre (Rosa), sino que también hace referencia a los objetos, tal como ocurre con Felipe y su encierro, que es visto por las muchachas del pueblo como el de un ave enjaulada:

ELVIRA- ¡Qué bonito pajarito! ¡Lástima que ya no vuele!

RITA-¡Nada más canta y se duerme sentado en su columpio!

ELVIRA- ¡Le gustaba andar de rama en rama! (Garro,1983)

Aquí me pareció importante retomar este diálogo. Rita y Elvira coinciden por casualidad en la celda de Felipe Ramos por la calle, ellas lo comparan con un ave, Garro hace

una analogía que nos lleva a otro nivel con conexiones, y semejanzas con el lenguaje dentro del teatro; la metáfora existe. Ahora citemos otro ejemplo de metáfora moral:

CÁNDIDO -*(Que ha seguido en su banca sin moverse, le tiende un pedazo de dulce)*¿Quieres Alegría?

FELIPE -¿Alegría?¡Yo estoy alegre! ¡Yo nunca he andado triste!¡El hombre no es animal de tristezas sino de gustos!

CÁNDIDO - ¡A mí me gusta la “Alegría” y sólo cuando hay feria me la compran!  
(Garro,1983)

Mientras que el niño Cándido se refiere a la alegría, dulce de amaranto barato y muy popular en México, Felipe confunde la palabra con un estado de ánimo, “es posible llamar a las ideas palabras y a las cosas ideas” (Ricoeur, 1980:191). Hay que tener en cuenta que el surrealismo tiene una formación teórica que acompaña al movimiento y que Elena Garro sin duda la abordó desde el punto de vista teatral. De esta forma, Felipe Ramos, al igual que los surrealistas, prefiere hacer caso omiso de la realidad y guiarse por imágenes retóricas del inconsciente. Algo similar ocurre con los sueños, por ejemplo, y hasta “identificamos al surrealismo como un movimiento que se representa en cada artista con su propio mundo interior, sus necesidades y sus deseos más profundos” (Barreiro, 2014:443).

Ricoeur ha escrito que “siempre es viable llamar a las ideas palabras, y como la enseñanza se basa en el carácter de las cosas dentro de la opinión, es posible remontarse desde este carácter a las cosas que lo poseen” (1980:191). En otras palabras, la metáfora se une con el surrealismo y se puede tomar de todo lo que nos rodea, de lo irreal y lo real, se pueden

aplicar a todos los objetos de pensamiento, por eso Garro en la pieza nos traslada a un mundo real pero lleno de extraños ambientes propios del surrealismo.

Notamos en la pieza una fuerte de estructura teatral de orden social, pero también un teatro como símbolo del mundo en el que la sociedad está puesta en una sola escena. Esto explica que en el surrealismo no todo es lo que aparenta, “cada objeto escoge un trasfondo lleno de valores” (Barreiro, 2014:443) y, efectivamente, lo podemos ver en “El rey mago” pues hay simbolismos que incluyen elementos oníricos. Sobre esto es importante recordar que tal vez el sueño más recurrente de las personas es volar, y que “el surrealismo queda claramente asociado a los sueños” (Barreiro, 2014:443). No tengo la certeza de si Elena Garro tenía ese sueño recurrente, pero en la pieza están aquellas imágenes que forman estructuras arquetípicas muy repetitivas, y en gran parte de la obra hay una alusión a las aves, por ejemplo, en los siguientes pasajes:

ADRIÁN- Encaramado como un pájaro loco.

[...]

ELVIRA- ¡Mira qué bonito pajarito!

RITA- ¡Nada más canta y se duerme sentado en su columpio!

ELVIRA- ¿Te acuerdas de mi funda de puntilla blanca? ¿Esa que tiene loros y calandrias?

FELIPE- ¿Un perico?

RITA- ¡Si nunca supo volar! ¿Cuándo enjaulan a las águilas?

ELVIRA. ¡Yo lo vi juntando paja!

RITA- ¡Y para beber su agüita se empinaba y se enderezaba!

ELVIRA- ¡Adiós canario!

RITA- ¡Adiós, gorrioncito!

[...]

ELVIRA- ¡Qué raro siempre fue pajarera!

RITA- ¡Sí, siempre lo fue a lo mejor anda buscando alpiste para el piquito!

(Garro,1983)

### **Lenguaje surrealista**

Hemos hablado de algunos aspectos surrealistas dentro de la pieza “El rey mago” (repeticiones, símbolos, arquetipos). Pero me parece importante recordar que el teatro es tan antiguo que sirve para la reflexión social ya que todo lo que lo rodea contiene un sentido muy personal y social. Así, pese a los elementos de irrealidad, Garro consigue que el espectador vea con ojos nuevos lo que ocurre en el escenario y que se pregunte por aspectos del entorno como la libertad, el amor, la alegría y las oportunidades que dejamos pasar.

Creo que el teatro es un mundo para estudiarse, porque se colocan las sustancias significativas en los parlamentos, en la expresión corporal de los actores en el espacio escénico. Todo esto unido puede decirse que son las señales del teatro como la más elemental imitación de la verdad. Gracias al teatro tenemos una híbrida reproducción de situaciones y acontecimientos exteriores de la realidad, y Elena Garro tomó como referencia al teatro en ese sentido, pues representa la forma más compleja y perfecta de la imitación de una realidad extraña ajustada al contexto. Y se ve en “El rey mago” con una realidad que indudablemente

concuerta con una gran parte historiográfica del teatro, ya que es el retrato más evidente de la percepción de la sociedad al que Garro recurre como lenguaje teatral para predominar un método como genealógico, porque caben todos los argumentos anteriores, como el símbolo, el teatro de lo absurdo y la sátira.

La escritora percibió al lenguaje lúdico y simbólico como un instrumento para expresar la experiencia humana. Con este motivo, el lenguaje teatral de Elena Garro abandona órdenes habituales y emplea contradicciones ridiculizando las frases cotidianas que usaba el teatro realista con sus procedimientos lógicamente fijados. En la obra, la escritora hace un contraste con el realismo y también propone una corriente diferente para que no se pueda juzgar según los criterios dramáticos. Elena Garro se puede decir que explora “las causas naturales que determina una civilización en el tiempo presente; es la sátira” (Coronel, 1987:88). Por ello es evidente que el teatro surrealista contrasta con el automatismo pues no lo emplea, sin embargo, Garro inserta pasajes donde desencadena su imaginación creando un surrealismo muy mexicano, por ejemplo, con parlamentos como este de Rita: “¡Esas no eran las narices de muerto!” (Garro,1983).

La escritora aprovecha el surrealismo a su modo para ir hilando ideas e incorporarlas como un torrente de asociaciones. “El rey mago” tiene un surrealismo y un absurdo que se desborda por los estrechos límites del texto, “lo absurdo nos ofrece las fórmulas más racionales de pensamientos” (Núñez, 1987:634), en el texto de Garro los diálogos renuncian por instinto a una lógica consciente.

Una vez más Felipe, el personaje principal, en diálogo con Rita y Elvira, muestra ese lenguaje surrealista que se esclarece con una sola frase resistiéndose a lo real, dado que las expresiones son en gran medida importantes, y ella las aprovecha para darles un empleo diferente alterándoles el significado surrealista:

FELIPE-¡Ella no es de a con quién! Ella es de a conmigo.

RITA- ¡Con razón dicen: los ojos del ciego son del ciego!

ELVIRA- ¡Hay ojitos que no ven y que no creen!

FELIPE- ¡Los tuyos no han visto nada! En cambio, yo desde aquí lo miro todo.

(Garro,1983)

En esta parte, la escritora intercambia los significados figurados y literales, “yo desde aquí lo miro todo” (Garro, 1983) parece que hay un sentido del humor dentro de la pieza que no es más que un componente contrastante de la historia que de suyo es dramática, pues implica un asesinato y un posible castigo, además del abandono de la mujer amada:

FELIPE- (*Echándose el sombrero para atrás, acariciándose el pelo.*)¡Muchas gracias!  
¡Pero ya ven muchachas, mala suerte!¡Yo no sé nada, tuve la suerte, pero corren las voces, que ni siquiera tuve la suerte de hallar un muerto lúcido! ¡Mala suerte tiene el hombre de suerte!

ELVIRA- ¡Un muerto lúcido!

RITA – ¡Ni siquiera de segunda mano!

ELVIRA- ¡Y en el velorio faltaron refrescos! Y eso que era un día de mucho calor. Yo ya me andaba ahogando debajo de mi rebozo. (Garro,1983)

En los diálogos anteriores hay en su mayoría una estupenda adhesión a la muerte con un sentido surrealista de comprobaciones concretas, pues las imágenes fundamentales de Bretón puestas en sus manifiestos se localizan en la obra con un sentido muy objetivo por

parte de la dramaturga”, el texto dramático debe conservar una fuerza, el autor concibe su obra como una vista panorámica de la cultura” (Grotowski, 1981:50), Elena Garro construyó su teatro con el surrealismo como punto de partida, y con el tema de la libertad como un encuentro significativo dentro de la pieza, pues existen momentos con fuerza teatral muy notables y concretos.

RITA-¡Ya estarás tú. El canario que habla! ¡El canario que habla!

ELVIRA-¡Una palabra (*A Rita*)¡No te enojés!, si no vuela algo ha de hacer, por eso habla.(Garro,1983)

La libertad, sin duda alguna, es uno de los motivos principales de Garro, porque con formas diferentes penetra todo el texto haciendo referencias, y mostrando cómo funciona el lenguaje como símbolo surrealista y la libertad.

ADRIÁN- ¡Me lo vas a decir a mí! ¡Tú apenas llevas unos meses, pero ya verás cuando se te escurran unos años!¡Aquí apartado de todos, guardado! Privado de tu libertad. ¿Y todavía cometiste algún delito! ¿Pero yo qué?

FELIPE-¡De verdad que suerte más triste que la mía!

ADRIÁN- ¡Cómo se va a comparar!¡Tú vas a salir un día! En cambio yo...

FELIPE- ¡Note pongas así...también tú hallarás tu libertad! (Garro,1983)

Este fragmento lo relaciono con Bretón, quien subrayaba que la libertad y él mismo son la analogía de la imaginación, por lo tanto la libertad es un signo fundamental del surrealismo, “Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme”, escribió Bretón (Bretón, 1974 :35).A pesar de tantas adversidades en su vida personal, Elena Garro nos

heredó un teatro con un lenguaje vanguardista y sobre todo diferente, y es correcto reconocer que nos ha dejado una libertad espiritual dentro del teatro de una expresión surrealista que se incorpora constantemente a lo no establecido, a lo extraño. Es la diferencia de los dramaturgos franceses, quienes tenían otras preocupaciones más estéticas que éticas dentro del surrealismo: “en los textos dramáticos franceses se hace evidente la inquietud por el lenguaje libre de asociaciones” (Aszyk, 1995:65).

Cuando se oye el término surrealismo se asocia con la pintura, pero el surrealismo en la dramaturgia tiene el mismo objeto, que es no concebir el arte como una mera imitación para liberarle de todas ligaduras existentes. Por esa razón, Elena Garro en la pieza descuida deliberadamente alguna las reglas dramáticas del momento en México:

CÁNDIDO- ¡Veo al Rey Mago Felipe Ramos!

FELIPE-¡Rey Mago, ni que Rey Mago! Shshsh

CÁNDIDO- ¡No puedo!

FELIPE-¿Cómo que no puede? ¡Le digo que lárguese a su casa a ver visiones!

(Garro,1983)

Felipe Ramos enojado con desesperación es objeto de un choque de ira, “lárguese” dice Felipe. Los surrealistas intentaban revelar la esencia del vivir por medio del lenguaje, y reconocieron al inconsciente como la fuerza grande, positiva y curativa:

CÁNDIDO-¡No puedo!

FELIPE-¡Adiós!¿Por qué no puede?

CÁNDIDO- Está muy lejos...(Garro,1983)

El lenguaje que usa Garro fue influido por el surrealismo, por eso hay que considerar su impacto universal y su repetición de secuencia, “la repetición es pura y simple, y solo existe desde el punto de vista formal” (Núñez, 1987:634) es decir, algunos diálogos son totalmente idénticos en la pieza. Por ejemplo, Cándido en varias partes de la obra redonda en sus diálogos, sin embargo, esas repeticiones poseen distintas funciones según el lugar de su aparición. El mismo diálogo donde Felipe Ramos y Cándido Morales se encuentran, y el niño responde “no puedo, no puedo”, es señal del surrealismo y su casi obsesión por las repeticiones, recordemos que en el teatro de lo absurdo todo puede ser objeto de repetición, por lo tanto, se vuelve significativa. Rosas Lopátegui indica que “Garro arriesga nuevas estructuras” (Rosas, 2009:20), y que éstas se manifiestan en la obra como reiteraciones de ninguna manera inocentes.

Antes de continuar en este capítulo es importante expresar que no intento un análisis lingüístico cuando me refiero al lenguaje, sino que intento definir los rasgos generales del texto dramático. Por este motivo he empleado el término lenguaje con el estricto sentido de la expresión teatral, es decir, el lenguaje surrealista por el que la autora se guio para crear la pieza desde el punto de vista teatral y sobre todo surreal. La idea central es exponer que Elena Garro hace evidente su preocupación por el lenguaje para que los diálogos cautivaran un poco más de lo establecido, lo que significa que los diálogos de “El rey mago” constituyen una base poética común del teatro surrealista, y funcionan perfectamente por su capacidad de sugerir.

Los diálogos surrealistas en “El rey mago” son en apariencia ligeros, describen lo que representa la pureza, la crueldad, la comunicación, la libertad, pero también oscilan hacia un poco de humor y doble sentido, como en este parlamento de Elvira: “Y ahora me digo: ¡Lastima de Felipe Ramos ¡Allí colgado en una jaula como un gorrión cualquiera!”

(Garro,1983). Aquí el personaje concluye que sus palabras son como una ingenuidad y una ambigüedad, “como un gorrión cualquiera”. Son ingeniosas las líneas con el trato surrealista, pero tienen una extraña singularidad muy sutil, ¡como un gorrión cualquiera! Parecerían muy inocentes, sin embargo, pueden explicar el origen del movimiento surrealista en la pieza, “la complejidad del lenguaje teatral no se reduce ciertamente a lo apuntado” (Cisneros,1958: 63), porque lo escrito se relaciona con una obligación de valores expresivos de la vanguardia surrealista, hay una elocuencia con testimonios que casi nadie había puesto en el teatro del momento. A continuación, se transcribe un diálogo relacionado con el hombre a quien Felipe asesinó, para mostrar la aparente sencillez del texto:

RITA-Y todo por ese muerto... ¿Qué para qué valía?

ELVIRA- De valer, ¡no valía nada!

RITA- ¡Sí, pero parece que fuera de oro el mentado muerto! ¡Ya quisiera! En un petate lo velaron.

FELIPE-¿En un petate?

RITA- Sí, ¡en un petate!(A *Elvira*)¿No te acuerdas que anduvieron pidiendo para su entierro?(Garro,1983)

Aquí intentan Rita y Elvira aprovecharse con las palabras de una realidad que existe, por eso hacen una descripción, sin embargo, Garro no quiere repetir diálogos del realismo teatral del momento, sino todo lo contrario, busca unos diálogos efectivos que sean capaces de expresar y mostrar, al mismo tiempo, la irrealidad de las palabras en torno a un muerto que es repudiado y un asesino a quien se pondera:

RITA- ¿Y el velorio qué fue?

ELVIRA- ¡Nada ¡Faltó de todo!

RITA- ¡Qué distinto hubiera sido el de Felipe Ramos! ¡Qué no hubiéramos hecho!

ELVIRA- ¡Banderitas, ponches, guirnaldas fuegos de Bengala!

RITA- ¡Y más todavía!

FELIPE- ¡Caray! ¡No sé cómo agradecerles!

ELVIRA- Yo te hubiera regalado mi pañuelo rosa. Ese que tiene las cuatro esquinas bordadas, con palomas agarradas del piquito. Con él le hubiera tapado la cara, y cada rato se lo hubiera levantado para ver cómo se le iban afilando las narices. (Garro, 1983)

Los diálogos surrealistas en el teatro de Garro no admiten tristeza, sino todo lo contrario, exploran el interior del ser humano para revelar las razones de la vida y para vivir de una manera más irreal. Los personajes traspasan las reglas de otra dimensión física. Ellos, los personajes, van añadiendo aspectos que los incomunican. Rosa con Felipe, Cándido con Felipe, Adrián con Felipe, y Felipe con la realidad, porque una ficción de un lugar lejano los absorbe para poder entablar una comunicación. Parece una representación simbólica de México:

ELVIRA- ¡Yo sí te rezo Felipe Ramos! ¡Ojalá y baje para andar por estas calles a replicar con zapatos por las aceras, y tocar la guitarra en las mañanas, mientras Andrés, su medio hermano echa las medias suelas! Pero ahí sigues...

RITA- Y todo por ese muerto... ¿Qué para qué valía?

[...]

ELVIRA-¡Más negro se hubiera visto!

RITA-¿Negro?¡Dirás azul!

ELVIRA- No que el pelo del difunto...

RITA-¡Ay! Pues yo ni le vi si tenía pelo...(Garro,1983)

En estos diálogos hay un empleo de elementos contradictorios, Elvira lo mira negro y Rita azul. Los personajes están siempre confrontados en los diálogos, pues tienen que conservar rasgos individuales para transmitir cierta la libertad. Es interesante considerar que la autora describió ese concepto así: “la única libertad es el espacio abierto dentro de nosotros mismos, el único espacio libre que nos queda para soñar, pensar y crear” (Garro, en Rosas 2009:128).

El lenguaje surrealista dentro de la pieza de Garro tiene toda la intención de eliminar las rivalidades entre vida, muerte, sueño, vigilia, objetividad y subjetividad con la huida a un mundo extraño que Cándido Morales ofrece a Felipe Ramos, pero esto no es nada nuevo para los surrealistas, ellos fijaron la libertad como un programa y un estilo de vida, pues el uso de las reglas cotidianas puede revelar la locura o la esterilidad del escritor. Por eso los surrealistas voltearon el concepto de quien produce un texto perfectamente ordenado, y en “El rey mago” el surrealismo puede cuestionar, “un texto puede ser una especie de materia prima que refleje nuestras experiencias” (Grotowski,1981:50). Aquí el hecho de que el surrealismo escape de la realidad no lo exime de cuestionar ciertos aspectos de la condición humana. Y puede ser crítico, no obstante, indica que con la mudanza de un sistema racional está lista la llegada de la era de lo extraño.

El aspecto importante de los surrealistas era poner una verdad a través del diálogo, “liberar a los dos interlocutores de las obligaciones impuestas por la buena crianza”, indicó Bretón (1974:64). Garro en la pieza hace una manifestación por medio de los diálogos con la intención de crear una declaración como esa de la que Bretón habló. Liberar al lenguaje como una lucha entre dos mentes, pero evitar tratar al pensamiento del oponente como si fuera un enemigo, entendiéndolo más bien como una oportunidad de contrastar puntos de vista.

En la obra aparece un lenguaje surrealista que refleja satíricamente una desventura total, “el mensaje de lo absurdo en el teatro es la imitación de la existencia cotidiana” (Braga,1993:7), en la pieza, los personajes muestran sus problemas con la comunicación, son incapaces de entablar un diálogo. Quizá el caso más evidente sea el de Adrián, que tiene un realismo generoso, pero poco optimista con Felipe Ramos, siendo éste el condenado por un sistema que no le comunican nada acerca de su delito, ni de su enamorada.

A pesar de todo, prevalece el humor en esta pequeña pieza. Es parte del teatro surrealista ya que era muy característico en el contexto de los escritores españoles como Quevedo, Valle-Inclán, Cela, Buñuel, Dalí. En un sentido similar, Elena Garro pone un humor que los surrealistas ya tenían integrado en la creación artística; el humor a lo largo de la pieza se mueve en diferentes rumbos, sobre todo cuando se habla del difunto con un humor negro:

RITA-¡Las narices!¿Te acuerdas de las del difunto?

ELVIRA-¡Para qué quieres que me acuerde! Si podemos decir que eran cualquier cosa menos narices de difunto.

RITA- ¿Te acuerdas de mi funda de puntilla blanca? ¿Esa que tiene loros y calandrias blancas? ¡Pues se la hubiera puesto de almohada en que lo habrían acostado!¡Bien planchada, bien tiesa, para ver su pelo negro sobre el almidón!

ELVIRA-¡Más negro se hubiera visto!

RITA-¿Negro? ¡Dirás azul!

ELVIRA –No que el pelo del difunto...

RITA-¡Ay! Pues yo ni le vi si tenía pelo... ¿lo peinaron?

ELVIRA-¡Cómo que no! ¡De cualquier color! ¿No te acuerdas que estaba con mechas sobre el petate?

RITA-¡Muy cierto! ¡ja! ¡ja! ¡ja! parecían tepalcátitos viejos...

ELVIRA- ¡Quién querías que se ocupara de eso!

RITA- ¡Yo le hubiera llevado música! (Garro,1983)

Rita y Elvira narran cómo fue el funeral sin sentir pena, aquí el humor sirve como recurso para no convertir la escena en algo trágico. La obra de Elena Garro está armonizada de un humor original que se puede asociar con la tradición española del humor tortuoso, ambiguo e irónico, pero Garro traslada el momento y lo une con lo chusco, lo cómico y lo horroroso para crear unas líneas muy sutiles de surrealismo.

### **Algunos rasgos de los personajes**

Los personajes de la pieza se desenvuelven en un mundo situado en un ámbito rural. Sus edades son variadas: Felipe Ramos tiene 25 años, Cándido Morales 6, Elvira 18, Rosa Salazar 18, Rita Núñez 18, Elvira Hidalgo 18, y Adrián Ruiz 40 años; ese espectro de edades permite contrastar puntos de vista asociados a la juventud e incluso a la niñez (en el caso de Cándido), con los que se atribuyen a la adultez (es el caso de Adrián). Pero coinciden en que sus valores, expresados en palabras y acciones, apuntan hacia tradición católica que la dramaturga subraya en pasajes como el siguiente, recitado por el carcelero Adrián:

Que viva María en el cielo  
Con todos con todos sus habitantes  
Con todos sus habitantes  
Con todos sus habitantes  
Y que mueran en la tierra  
Masones y protestantes. (Garro,1983)

Quizá en este pasaje se sugiere apenas el enfrentamiento religioso que tuvo lugar en México durante la década de 1920, la llamada Guerra Cristera ocurrida en el México post revolucionario. La referencia da pie para que dos de los personajes expresen su punto de vista, también tangencialmente:

FELIPE-(*gritando*) ¡Muy bonita! ¡Desgraciado! ¡Vergüenza de tu familia! ¡Sobras de plato de mendigo! ¡Eres menos que el rabo de un burro!

[...]

ADRIÁN- ¡A ver si deja de gritar! ¡Qué se creyó? ¡Aquí se respeta a la autoridad! ¡Ándele, ya métase! ¡Escandaloso! (Garro,1983)

Los personajes abarcan distintos registros. Felipe, por ejemplo, es un hombre preso, es un asesino. Pero es también la representación de quien busca la libertad a través de la idealización de una mujer que, al igual que esa libertad, se le escapa:

FELIPE- Sí, de veras. ¡Nunca se me aparece completa! A ratos veo su risa, a ratos su pelo o sus dientes. Yo quisiera juntar todos sus pedazos para verla entera: pero no se deja. Cuando ya agarré su nariz, se me escapa el color de su piel, cuando ya agarré sus ojos se me van sus manos. ¡Y en eso se me van las noches juntándola, juntándola y esperando a que amanezca para verla pasar completa! (Garro,1983)

[...]

FELIPE- Si la ven díganle que solo quiero semblantearla.¡Que palabra de honor que no le voy a dar mis quejas!¡Que pase, aunque sea por allá enfrente, que uno muy solito acá en los aires!(Garro,1983)

Adrián, el carcelero, paradójicamente también vive una especie de encierro que lo lleva a añorar la calle y lo que representa, él también es un pájaro enjaulado:

ADRIÁN-¡Muy cierto! Y, hablando honradamente, ¡yo ya no aguanto más! ¡Toda mi pinche vida aquí metido!¡Encaramado como un pájaro loco! ¿O tú que crees a mí no me gustan los placeres?

FELIPE-¿Cómo quieres que piense yo tal cosa?¿Somos amigos o no lo somos?(Garro, Elena,1983)

Adrián y Felipe están plenamente dibujados con cierta acentuación para que circule alrededor de ellos el dilema de la libertad: “el surrealismo es un movimiento que se enfrenta a las convenciones sociales dejando que el sujeto se exprese de la forma más libre posible”

(Barreiro, 2014:446). Ni el asesino ni su vigilante pueden afirmar que son libres, por el contrario, ambos son presos; como si en el fondo la vida fuera precisamente eso, episodios breves que nos hacen sentir como aves en vuelo (como la atracción que Rosa Salazar despierta en Felipe y la calle en Adrián), y otros que condenan a todos al encierro, hayan actuado como hayan actuado durante su existencia.

Los personajes de Elvira y Rita, por otra parte, son una especie de coro que recuerda al protagonista su incapacidad para moverse del lugar donde fue encarcelado y todo aquello que le está vedado por lo mismo:

ELVIRA -¡Ya nos vamos, Felipe Ramos!

RITA -¡Ahí te quedas tú para ver si pasa Rosa! Vamos a comprarnos fruta y luego volvemos a convidarte. (Garro,1983)

Cándido, a su vez, puede representar justamente lo que su nombre indica, una mirada inocente y pura que contrasta con el drama de los presos. Se le desdeña inicialmente pero después demostrará que lo que expresa resulta necesario para encontrar un motivo en la vida, es decir, la imaginación, el juego y la irrealidad. Pero inicialmente no se le toma en cuenta:

ELVIRA- ¿Quién es este? (*pregunta a Felipe refiriéndose a Cándido*)

FELIPE -¡Un mocoso metiche!

RITA-¡Míralo ahí, con su cara de tonto!

FELIPE - (*Desdeñoso*) ¡Ni lo miren! (Garro,1983)

Rosa Salazar, a su vez, sugiere un mundo alterno al de Felipe Ramos. Rosa deambula en las palabras de él y de otros personajes a lo largo de la pieza, pero solo aparece al final. Su participación es casi irreal: “una base del surrealismo es el componente onírico; no saber diferenciar entre la realidad” (Barreiro, 2014:446), por ello tiene sentido que sea a ella a quien Felipe le pide que busque al pequeño Cándido cuando él se retira de la escena volando, sobre un caballito de madera:

ROSA- ¿De qué estás hablando Felipe?

FELIPE -¡DEL rey mago Cándido Morales! ¡Ay Rosa, por tu culpa, porque no te vi a ti, no lo quise ver a él! ¡Y se fue y aquí me dejó encerrado ¡Él era el único que podía sacarme de estas prisiones!

ROSA- Pues lo iré a buscar. Ya sabes que yo hago todo por ti, hago cualquier cosa.  
(Garro,1983)

Entonces se muestra que incluso Rosa y lo que representa (la atracción amorosa) puede ser un distractor de lo verdaderamente importante. Y también sirve para contrastar la decepcionante realidad con la surrealidad del niño que puede volar sentado en un juguete. “Si los surrealistas producen obras que denoten en un momento de gran altura del cerebro humano, serán dignos de todas las alabanzas”, escribió Cedomil, (1977:17). Aquí Rosa Salazar menosprecia la irrealidad casi mágica que da esperanzas a Felipe Ramos, pero hay que recordar que antes también él menospreció esa especie de salida encarnada en el niño Cándido Morales:

CÁNDIDO –Tú no quieres ser El rey mago.

FELIPE -¡Cállese con su Rey Mago antes de que yo entre a buscar una pistola y lo deje ahí sentado para beneficio de sus padres! (Garro,1983)

La tradición de los Reyes Magos sirve a la autora para darle contexto a la pieza no sólo en el sentido de ligarla a lo mexicano, sino en el sentido de ligarla a lo mágico y esperanzador, que se asocia popularmente a la figura de esos reyes que llevan regalos a los niños. Además, actúan como mediadores. Cándido tiene esas funciones también porque se anuncia como donador de un regalo:

CÁNDIDO- ¡Yo soy El rey mago Cándido Morales!

FELIPE- ¡Ora sí!¡Eso me faltaba!¡Usted El rey mago!¡Váyase a su casa!¡Mariguano!¡Desperdicio de los hombres!(Garro,1983)

Felipe Ramos comprende que su cautiverio se rige por una ética de comportamiento humano (mató a alguien y fue preso por ello), pero tiene la enorme idea de huir de un mundo estrecho y realista, cuando observa cómo Cándido monta su caballo de juguete:

*Cándido coge su caballito de cartón y se monta, ve a Felipe*

CÁNDIDO -¡Ya me voy!¡No quisiste jugar conmigo! ¡Nunca volveré a venir a verte!

FELIPE –¡Quién te dice que vuelvas, escombros de jacal! (Garro,1983)

En ese momento la pieza como obra dramática sobrepasa las imágenes consagradas, porque asoma el surrealismo cuando Cándido Morales vuela sobre su caballito de juguete. Barreiro ha escrito que “en el surrealismo nada es lo que aparenta, sino que cada objeto

esconde un trasfondo de valores y significados diversos” (Barreiro, 2014:446), eso ocurre en la pieza. El surrealismo puede servir como un disfraz, como un efecto para acentuar los temas universales y dar una nueva perspectiva de una variedad de la purificación dramática realista, porque la obra de Garro va más allá, se crece con la insensatez del contexto y con un humor específico para que después caiga en una situación casi ceremonial cuando el personaje de Cándido vuela y crea una imagen onírica, absolutamente irreal, que deja sorprendido al público y coloca al protagonista como un ser a quien le faltó la imaginación suficiente como para volar con el niño:

CÁNDIDO -¡No me llames, porque no eres El rey mago Felipe Ramos!

*(Cándido arrea el caballito de cartón y éste se eleva por el aire y Cándido desaparece. Felipe lo ve irse en el colmo del asombro. Luego se queda solo.)*

FELIPE-¡Regresa mi palabra te doy que sí quería jugar contigo vuelve no seas ingrato con este Felipe Ramos que ya es tan desgraciado aquí en esta prisión, por el amor de una tal Rosa Salazar, Cándido Morales te lo juro, yo soy El rey mago Felipe Ramos!

(Garro,1983)

Cándido Morales, El rey mago, exalta elementos propios de una vanguardia y pone en la pieza teatral una pequeña dosis de locura con un lenguaje directo, además de un episodio alucinado. La pieza no es más que la influencia surrealista dentro de una escritura que ya de por sí era innovadora.

El impulso primordial de este trabajo es mostrar la obra “El rey mago” como parte del surrealismo en el teatro mexicano, además de enfatizar el vanguardismo de Elena Garro en la dramaturgia. Como escribió una biógrafa de la autora, “El teatro de ahora refleja las voces del imaginario colectivo, que nadie escuchaba en aquel entonces, porque todos estaban ocupados mirando la modernidad” (Rosas Lopátegui, 2009:34).

La dramaturgia de Garro hace que intervenga una realidad aguda y sobre todo lúcida, porque logra un nivel mítico con los personajes en la parte final. Son grandes provocadores al igual que los surrealistas que intentaron subrayar que hay una relación entre el ser y el mundo. En la pieza se produce algo ilógico y muy ambiguo, “el uso de la ironía trágica con los temas de la memoria, la muerte y la huida son constantes en la obra de Elena” (Bustamante, 2016:16), su teatro se rige por una posibilidad, un despertar y un asombro. Incluso la escritora “se opone cuando los críticos la unen con cualquier corriente literaria, Elena Garro sigue la lógica de los sueños, de la superrealidad onírica” (Rosas, 2010:25).

A diferencia de las obras teatrales realistas, en “El rey mago” se establece un contexto prodigioso a partir de un mundo en apariencia “normal”. Garro sobrepasa las imágenes irreales, porque ve al surrealismo como una mera locura o modificación extremista de algún recuerdo prolongado de algo. “Su estilo es matizado por la excelsa expresión poética” (Rosas Lopátegui, 2010:26). Ese estilo forma parte de su memoria que intentaba demostrar que el surrealismo puede vivir y cambiar la perspectiva teatral, además de percibir e interpretar lo que deambula por ahí como si fuera una máscara con el efecto de acentuar los temas universales, pero con un nuevo estilo, el teatro de Garro ofrece una variedad de catarsis con una provocación. “El rey mago” simboliza la obsesión por el infinito, por la libertad, porque el surrealismo no solo es el sueño, sino que es la imaginación, por eso hay que prestar atención a lo que dicen los personajes, ya sea en momentos de humor o de una oscura meditación.

No hace falta discutir mucho sobre los datos básicos de la vida de Elena Garro, lo que hay que destacar son los momentos de su producción dramática, porque sus textos la perfilan como rebelde, “En Elena hay un cambio muy drástico cuando decide que el realismo mágico no le interesa, porque todo lo que ocurre a sus personajes es trágico”, se ha afirmado (Landeros, 2013). En el caso de “El rey mago”, sucede lo contrario, intenta mejorar la situación y ridiculiza las cuestiones acerca de la identidad de las personas y el exhibicionismo que las acompaña, es decir, que el título de la pieza es un relieve del movimiento, tal vez místico como lo son los Reyes Magos, porque anuncian partidas y regresos, y sin duda es una evidencia de que el surrealismo choca con el ambiente.

Poner un adjetivo literario a Elena Garro es complicado, pero esta pieza es un ejemplo de su toque surrealista. La obra es el signo de la imaginación que accede a una visión diferente del teatro, y se muestra en un principio cuando Cándido dice frente a Felipe Ramos: “veo a un Rey Mago”. Finalmente, los personajes se trasfiguran, “Soy El rey mago, Cándido Morales”, afirma el niño. Este atributo de movilidad de los personajes es permanente, sobre todo del niño Cándido pues corresponde a la caracterización de la creadora, ya que implica que el de Felipe y el de cualquiera no es un estado de detención definitivo, sino que es la entrada de un surrealismo que vuelve controvertidos y primordiales a sus personajes, con un explicación válida e irreal. La imaginación acompaña a Elena Garro adonde vaya, es parte de su técnica literaria, su ambición era buscar mundos extraños de compasión, felicidad, esperanza y libertad.

## Conclusiones

Tomé la decisión de escribir esta tesis por dos razones. La primera, por mi gusto por el teatro, y la segunda, con el fin de poner en juego mi capacidad literaria para poder interpretar y situar en su justa dimensión creativa una pieza de la magnitud de “El rey mago”. En los últimos semestres de la licenciatura tuve la idea de escoger la pieza por su poca difusión, desde aquel momento consideré indagar en un aspecto menos conocido de Elena Garro, como lo es el teatro, porque si bien hay múltiples estudios sobre “Un hogar sólido”, “El árbol”, “Los perros”, “La señora en su balcón” y “Los pilares de Doña Blanca”, de “El rey mago” hay poca información, o casi nada. Por eso he acentuado mi trabajo en dicha pieza, con la finalidad de mostrar la estrecha relación que tiene el surrealismo por lo menos en una parte de la producción literaria de Elena Garro.

Por otro lado, me parece oportuno mencionar que no investigué a fondo sobre la vida de la escritora, a pesar de que existe una relación con su escritura, pues en algunos textos viven pequeños collages de su vida. Pero decidí romper esa relación de persona a objeto, a creadora, porque considero que la obra tiene relevancia por sí misma y no sólo a la sombra de aspectos autobiográficos. También hice a un lado las afirmaciones de que en la obra de Garro hay un realismo mágico, lo que sí traté de mostrar es el aspecto más importante de la escritora que fue no ser convencional y rechazar el rol tradicional del momento, o sea, el realismo, tema que rondaba por los teatros de su época junto con el costumbrismo en México.

El análisis fue encaminado a descubrir que Elena Garro no siguió las técnicas de escritura tradicionales de teatro, fue una innovadora que pretendió ser distinta. El ejemplo es muy claro, porque en “El rey mago” lo irreal, las costumbres y la libertad, se unen con la

soledad y con la falta de comunicación que muestra un mundo alternativo visto a través de los elementos surrealistas. Así, el objetivo de esta tesis fue comprobar aquellos aspectos que Elena Garro retrató en la obra por medio de unos personajes saturados de irrealidad como principales soñadores, con anhelos y deseos fugaces que no aceptan vivir una realidad al igual que las personas alrededor, sino que pretenden salir de la cotidianidad con opiniones diferentes, por eso van en busca de lo que apetecen. Su vía para lograrlo es la surrealidad.

“El rey mago” es determinante en el ámbito surrealista porque se puede observar una fragilidad y una jerarquía que explica que el teatro no sólo es una expresión cultural, sino que puede abrir brechas temporales, y el ejemplo es esta pequeña pieza que muestra una historia no tan lastimosa, ni de dolor. Sólo hay una nostalgia por la libertad con la constante búsqueda de tomar una posición confrontada entre lo real y lo irreal. Es indudable que Elena Garro contribuyó a la literatura latinoamericana con un teatro de temas, de estilos y de tiempos, además de espacios relacionados con el pensamiento mexicano y una cotidianidad que se borra para después llevarla a un lugar extraño.

Garro usó el surrealismo como recurso literario. En “El rey mago” hace de sus personajes víctimas del surrealismo, con la intención de dar un sentido a la historia. Con su gran talento narrativo, entrelaza los elementos surrealistas ofreciendo una narración aparentemente normal, sin embargo, bajo las primeras líneas se va revelando un extrañamiento provocado por una configuración simbólica. La autora usó imágenes simbólicas para crear una realidad casi verosímil. Lo hizo con tal eficacia que su obra puede ser comparada con la de dramaturgos estadounidenses y europeos como Samuel Beckett, Albert Camus, Eugene Ionesco, Jean Genet, entre otros, todos ellos con posturas existencialistas, expresados en términos absurdos. Pero a diferencia de ellos, citando a Patricia Rosas Lopátegui, “Elena recrea dichos principios a través del manejo de la

imaginación, la magia y del lenguaje poético fundados en el folklore del pueblo mexicano [...] el surrealismo en el teatro funciona bien a pesar de no ser una forma de auto escritura, porque el surrealismo no solo se puede dar con el sueño, sino con la imaginación que pone una estructura narrativa por medio de simbolismos para crear una corriente estética innovadora, con un lenguaje fresco que permanece en los rincones más oscuros de la rutina mecanizada del teatro realista.

Al analizar la pieza, observé a los personajes como Cándido Morales, el niño que abre y cierra la puerta como si fuera el portador de llaves, él es un elemento metafórico persistente que va elevando la historia del realismo al surrealismo. La imagen de “El rey mago” surge de la aparición de un niño, a partir de ahí la historia incluye acciones con la idea de poner un surrealismo muy reiterado y absurdo con diálogos que muestran elementos simbólicos y míticos, que sirven perfectamente en los personajes situados en un angustiante espacio que revela que la irrealidad es muy ambigua.

Pienso que los términos surrealistas de mayor importancia en “El rey mago” son la extraña y simbolizada trasmutación de un niño con un caballo de cartón a un Rey, y desde luego la ansiada libertad que Felipe Ramos, que espera sin darse cuenta que la realidad puede evadirse. En estos aspectos, Garro buscó la representación del surrealismo como si el texto fuera un juego con luces, colores, sabores, cohetes, aves, frutas, amaranto y un caballito de cartón, como una feria mexicana. Podríamos decir que la dramaturgia de Garro es el teatro mexicano de forma distinta, pues no se ven las excesivas ideas circulares de la cotidianidad, su teatro desemboca en un surrealismo muy mexicano con la clara idea de buscar nuevos matices que describan la realidad mexicana a través de las tradiciones. Considero que Elena Garro simboliza algo más que fantasía o realismo mágico, ya que propuso una alternancia tanto

dramática como testimonial por medio de un teatro inclinado hacia la cosmovisión de un México olvidado.

Tengo la esperanza que la difusión del teatro de Elena se extienda como registro de una propuesta surrealista mexicana, y con la clara intención de mirar una renovación teatral distinta, porque sus rasgos innovadores mostraron una percepción de las vanguardias literarias que modificaron una temática con características no usuales en el momento. Felipe Ramos, Cándido Morales, Rita, Elvira, Rosa y Adrián, se enfrentan a una realización de lo real, en donde deben cumplir con la urgencia del día, pues se rigen por el compromiso de la funcionalidad y de la garantía del orden social, pero Garro caracteriza el desarrollo de la vida cotidiana bajo las leyes de lo absurdo, de las costumbres, de alegrías, de amores y hasta de un hombre muerto lúcido. La obra de teatro permite a los espectadores comprender en su cabalidad el movimiento de la conceptualización ordinaria de la vida, pero el surrealismo le da una dimensión de otras realidades que sólo en la conciencia se hacen evidentes.

En esta tesis desde los principios metodológicos de la búsqueda, hice una aproximación a un análisis general de la identidad de los personajes y de la cultura mexicana, porque en algunos pasajes de la obra hay ideas y conceptos que consideré importantes tanto en el ámbito literario como en el aspecto teatral. Asimismo, ajusté las nociones en un campo semántico donde se puede relacionar a la escritora, insisto, evité profundizar en datos personales e históricos sobre la autora, fundamentalmente mi idea fue observar el surrealismo y ver cómo se pudo plasmar en el teatro mexicano.

Con todo lo anterior, pretendí poner en evidencia los valores estéticos de la producción de esta escritora mexicana. Sólo me resta decir que, al contrario de sus contemporáneos, la aportación teatral de Elena Garro implica el uso de un lenguaje llano como recurso para crear un efecto de que todo está bien, con la irrupción de elementos

extraños, propios de aquella vanguardia que la propia Garro conoció en Europa. No me queda más que decir que yo quiero un mundo con Elena Garro, desde “Poesía en voz alta”, hasta *Andamos huyendo, Lola*, porque ella es el espacio y el tiempo, ella es la contradicción y la realidad, ella es la línea directa con el surrealismo mexicano. Y escribió siempre con una mano fuera de la realidad.

## Fuentes consultadas

- Alazraki Pfeiffer, Rita (2007). “El autorretrato”, en *Leonora Carrington. El surrealismo del objeto del deseo a sujeto agente*, México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alto a la Vanguardia exhausta*. (1984) México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Anderson, Robert K. (2009) “La cuentística magia de Elena Garro” en *Elena Garro un recuerdo sólido*, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Aszyk, Ursula (1995) “La cuestión del surrealismo en el teatro español anterior a la guerra civil”, en *El surrealismo en el teatro español*, Varsovia, Universidad de Varsovia. Pp.87-94
- Beristain, Helena (2003) “Metáfora” en *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, México.
- Bergson, Henry (1963). “La evolución creadora” en *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar.
- Barreiro, León Bárbara (2014) “La estética surrealista” en *Eikasia revista de filosofía*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 442-459.
- Basurto, Luis G. (1958)*El teatro mexicano del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica. pp. 87-98
- Beltrán Villalva, Miguel (2010) “Metáfora Teatral en la interacción social” en *Revista Internacional de Sociología*, Madrid, pp. 22.
- Braga, Gabriel (1993) *El teatro del siglo XX Eugene Ionesco y el teatro de lo absurdo lo absurdo*, Madrid, Universidad de Madrid, pp. 2-15.
- Bretón, André (1974) *Manifiesto del surrealismo*, Madrid: Labor.

- Bustamante, Gerardo (2016) “Elena Garro. Cincuenta años de dramaturgia” en *Casa del Tiempo, México*, pp.59-61.
- Bustamante, Gerardo (2017) “Benito Fernández: Una mirada crítica sobre la Historia mexicana”, en *Revista Valenciana*, pp.194-212.
- Benito Buylla, José (1961) *El teatro de lo absurdo y su proyección*, Madrid, Universidad de Oviedo. pp. 132-154
- Caballero, Esmeralda (2008) “Elena Garro: La magnificencia de la palabra”, en *Casa del Tiempo México*, pp.47-48.
- Carballo, Emmanuel (1994), “Elena Garro”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México: Porrúa. pp.473-497.
- Carpentier, Alejo (2004) “De lo real maravilloso americano”, en *Pequeños grandes ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma México.
- Chabaud, Magnus Jaime. (2011) “Teatro e identidad nacional”, en *Casa del Tiempo, México*, pp. 113-116.
- Cisneros, Jaime Luis (1958) “Gesto y lenguaje teatral”, en *El lenguaje teatral y la psicología*, Lima: Universidad de Lima, pp. 61-67.
- Cruz, José Luis (1984) “De Poesía en Voz Alta a la Vanguardia Exhausta”, en *Revista de la Universidad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-15.
- Coronel Ramos, Marco A. (1987) *El tiempo satírico*, Valencia: Universidad Valencia.
- De la Cruz, Nora (2010) “Elena Garro la libertad de escribir para nadie”, en *Casa del Tiempo, México*, pp. 8-10.
- De Micheli, Mario (2012) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza editorial.
- Díaz de León, Flor (2005) “La realidad resignificada; tres obras de Elena Garro”, México, Universidad Autónoma Metropolitana

- Domínguez Rohan, Jesús Miguel (2012) “Todos los nombres del surrealismo”, en *Poesía y la fundación del surrealismo en México*, San Luis Potosí: Universidad de San Luis Potosí, pp.4-148.
- García Peña, Lilia Leticia, (2011) *Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios*, Colima: Universidad de Colima.
- Garro, Elena (1958) “El rey mago” en la *Revista Universidad de México* (marzo, 1958), Vol. XII, núm. 7, pp. 1-2 y 8-9.
- Garro, Elena (1983) “El rey mago” en *Un hogar sólido*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Gidi, Claudia (2014) *El héroe trágico en el teatro de Usigli y Elena Garro*, Xalapa: Universidad Veracruzana. pp.53-65
- Goic, Cedomil (1977) *El surrealismo en la literatura iberoamericana*, Michigan: Universidad de Michigan.
- Gorostiza, Celestino (1956) *El teatro mexicano del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica. pp.75-86
- Grotowski, Jerzy (1981) “El teatro es un encuentro”, en *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI, pp. 49-54.
- Gutiérrez de Velasco Luz Elena (1998), “Elena Garro entre la originalidad y la persecución” en *La Jornada* <http://www.lajornada.unam.mx/1998/08/30/sem-garro.html>
- Herrera, Teresa María (1977) “Número y nombres de los Magos” en *Historia de los Reyes Magos*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 6-16.
- Kurt, Spang (2014) “Géneros literarios, el teatro temprano de Elena Garro” <http://thefictionreview.net/2017/06/13/de-actos-breves-y-propuestas-vastas-el-teatro-temprano-elena-garro>

- Landeros, Carlos (2013) “Medio siglo de publicación de los recuerdos del porvenir de Elena Garro, presencia de México”, en *Siempre*, <http://www.siempre.com.mx/2013/07/mediosiglo-de-la-publicación-de-los-recuerdos-del-porvenir-de-elena-garro/>
- Larraya, Pagés Antonio (2000) “Un estudio preliminar” en *Tragedias de Shakespeare*, México: CONACULTA, Océano, pp.11-22.
- López Medina Ávalos, Paloma (2014) “La escritura poética de Garro” en *Pensamiento Espiritista en la dramaturgia de Elena Garro*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 16-28.
- Marta de Lacerda, María (2015) “La señora en su balcón” en *Descubriendo a Elena*, Florianópolis , Universidad de Santa Catarina, pp. 13-16.
- Martínez Arnaldos, Miguel (1972) “La ironía el juego y la contracción narrativa” en *La ironía y la sátira como estructura narrativa*, Murcia: Universidad de Murcia, pp.807-822.
- Méndez Rodenas, Adriana (2009) “Tiempo Femenino, Tiempo Ficticio”, en *Los Recuerdos del porvenir de Elena Garro*, Puebla: Universidad Benemérita de Puebla, pp. 844-848.
- Núñez Ramos, Rafael (1977) *El teatro de lo absurdo como subgénero dramático*, Oviedo: Universidad de Oviedo. pp.631-641
- Olguín, David (2011) “Un teatro sólido de Elena Garro” en *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX*, México: Porrúa, pp.163-183.
- Peña Doria, Olga Martha (2010) *La dramaturgia mexicana, 1900-1940*, México: Porrúa.
- Ricoeur, Paul (1980) “Metáfora y semántica de la palabra” en *Metáfora viva*, Madrid: Ediciones Cristiandad, pp. 189-215.
- Rodríguez Torres, Azucena (2010) “Cuatro momentos en la escritura del Árbol de Elena Garro”, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp.1-19.

- Rodríguez Villate, Camila (2000) “El realismo mágico” en *Latinoamérica aproximaciones a su influencia*, Bogotá: Universidad de Bogotá, pp. 5-96.
- Rosas Lopátegui, Patricia (2010) “La magia innovadora de Elena Garro”, en *Casa del Tiempo*, México, pp. 41-26.
- Rosas Lopátegui, Patricia (2010) *Trasgresión femenina sobre quince escritoras mexicanas(1900-1946)*, México: Porrúa, pp. 137-178.
- Rosas Lopátegui Patricia (2002) *Testimonios sobre Elena Garro*, Monterrey: Ediciones Castillo, pp. 34-41.
- Rosas Lopátegui Patricia (2009) *Yo quiero que haya un mundo...Elena Garro, Cincuenta años de magia*, Puebla: Porrúa-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. pp.123-131
- Usigli, Rodolfo (1985) “Notas sobre la dirección escénica del Gesticulador”, en *El Gesticulador, La mujer que hace regalos*, México, Editores Mexicanos Unidos pp. 11-17.

## **Anexo**

“El rey mago” en la *Revista Universidad de México*

(marzo, 1958) Vol. XII, núm. 7, pp. 1-2 y 8-9.

Con dibujos de Juan Soriano.

# UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XII • NUMERO 7  
MEXICO, MARZO DE 1958  
EJEMPLAR: \$ 2.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

## EL REY MAGO PIEZA EN UN ACTO DE ELENA GARRO

DIBUJOS DE JUAN SORIANO

### PERSONAJES:

FELIPE RAMOS (Joven de 25 años)  
CÁNDIDO MORALES (Niño de 6 años)  
ELVIRA HIDALGO (Joven de 18 años)  
RITA NÚÑEZ (Joven de 18 años)  
ROSA SALAZAR (Joven de 18 años)  
ADRIÁN RUIZ (Hombre de 40 años)

Plaza de pueblo con bancas. Fachada de una casa colonial. En un balcón enrejado del segundo piso: Felipe Ramos. Lleva pantalón de dril, camisa blanca y sombrero de petate, echado hacia atrás. Muere nervioso las bridas de su sombrero,

mientras escruta la calle. Arriba de su balcón y en el centro de la fachada del edificio un letrero: CARCEL.

FELIPE—(Cogido a los barrotes, se pone sobre la punta de los pies. Oye el ruido de los cohetes que estallan en las calles adyacentes. Inquieto mira a la calle y silba nervioso.)

Y al fin no han de ser  
Los pilares de la cárcel...

Abajo, sentado en una de las bancas de la plaza, está Cándido Morales, comien-

do un pedazo de "Alegria". Ha puesto su sombrero de petate sobre el asiento, y tiene a un lado un caballito de cartón. El caballito tiene la cabeza roja, la crin blanca hecha de colas de conejo y el cuerpo es una vara de madera sin pulir.

FELIPE.—(Fijándose en el niño.) ¿Qué me ve? ¿Tengo monos en la cara?

CÁNDIDO—(Que lo ha estado mirando fijamente.) No, yo estaba mirando a un rey...

FELIPE.—(Riéndose.) ¿A un rey? ¿A ver a cuál de todos?, ¿al Rey de Copas?, ¿al Rey de Bastos?, ¿al Rey de Oros?, ¿al de Espadas o al de Corazones?



SUMARIO: *El rey mago*, por Elena Garro • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Cuatro poemas* de Emmanuel Carballo • *Punta de plata*, por Juan José Arreola • *Algernon Charles Swinburne*, por Luis Cernuda • *La política planetaria*, por Kostas Axelos • *Presencia de México en el archivo de Rubén Darío de Madrid*, por Antonio Oliver • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce y José Luis Ibáñez • *Anaquel*, por Francisco Monterde • *Evocación breve de una gran hazaña intelectual*, por Manuel Pedroso • *Libros*, por Rafael Moreno, José María Lugo, Juan Comas, José Pascual Buxó, Alberto Bonifaz Nuño y Juan García Ponce • *Dibujos* de Juan Soriano, Andréé Burg y Héctor Xavier.

CÁNDIDO—No, al Rey Mago...

FELIPE—¿Al Rey Mago? Si son tres los Reyes Magos, muchacho: ¡Melchor, Gaspar y Baltasar! ¿A cuál de los tres estabas mirando?

CÁNDIDO—¿De los tres nombres cuál es el tuyo?

FELIPE—¿El mío? Felipe Ramos, por la gracia de Dios.

CÁNDIDO—Pues yo estaba mirando al Rey Mago Felipe Ramos.

FELIPE—*(Al oír esto se pavonea, se acomoda el sombrero; luego vuelve a agarrarse a los barrotes del balcón.)* ¡Ah, qué muchacho este! Hoy no es día de Reyes y usted me sale con el Rey Mago. *(Se ríe.)* ¡A ver dile al Rey Mago por dónde va la procesión!

CÁNDIDO—*(Muy tranquilo comiendo su "Alegria" y sin moverse de su asiento.)* Ahorita van dando vuelta por la calle Galeana. *(Entran a escena Elvira Hidalgo y Rita Núñez. Las dos vienen de traje claro, chalina negra y pelo reluciente. Se rien.)*

ELVIRA—*(Mirando de soslayo a Felipe.)* ¡Qué bonito pajarito! ¡Lástima que ya no vuele!

RITA—¡Nada más canta y se duerme sentado en su columpio! *(Las dos ven a Felipe y se rien. Este se incomoda.)* rama!

ELVIRA—¡Le gustaba andar de rama en rama.

RITA—¡Sí, no tuvo tiempo de hacer su nido!

ELVIRA—¡Yo lo vi juntando paja!

RITA—¡Y para beber su agüita, se empinaba y se enderezaba!

ELVIRA—¡Adiós Canario!

RITA—¡Adiós gorrioncito!

FELIPE—¡Caray! ¡Ustedes por hablar no quedan!... ¿Han visto a Rosa? *(Las dos muchachas se detienen.)*

FELIPE—Ya es tarde y no ha pasado todavía...

ELVIRA—*(A Rita.)* ¡Qué raro tú! Mira que fue siempre pajarera!

RITA—Sí, lo fue. ¡A lo mejor anda buscando alpiste para el piquito!

ELVIRA—¡A lo mejor hoy no fue al mercado!

RITA—¡Eso ha de ser, que la fiesta la agarró desprevenida!

ELVIRA—¡O a lo mejor se encontró una jaula más bonita!

RITA—¡La jaula de oro!

ELVIRA—¡Con canciones nuevas!

FELIPE—¿En dónde estará?

ELVIRA—¡Adivinar!

RITA—¡Con quién!

FELIPE—*(Enojado, agarrándose a los barrotes.)* ¿Con quién qué?

ELVIRA—¡Pues nada más con quién!

FELIPE—¡Ella no es de a conquién! Ella es de a conmigo!

RITA—¡Con razón dicen: los ojos del ciego son de ciego!

ELVIRA—¡Hay ojitos que no ven y que no creen!

FELIPE—¡Los tuyos no han visto nada! En cambio, yo desde aquí lo miro todo.

ELVIRA—¿Todo?

FELIPE—Sí, todo: el campo, los árboles, los tejados, el campanario, las horas, y a ustedes, que vienen comiéndose una rosquita, y mirando para acá para ver si les regalo una palabra.

RITA—¡Ya estarás, tú! ¡El canario que habla!

ELVIRA—¡Una palabra! *(A Rita.)* ¡No te enojés! Si no vuela algo ha de hacer, por eso habla.

RITA—¡Si nunca supo volar! ¿Cuándo enjaulan a las águilas?

FELIPE—¡Cómo serán! ¡Acuérdense que no siempre fue lo mismo!

ELVIRA—¡Yo no me acuerdo! *(A Rita.)* ¡Este cree que fue lo que nunca ha sido!

RITA—¡Qué esperanzas que me enojen las palabras de un perico!

FELIPE—¡Un perico! ¿Qué no se acuerdan cuando iba yo marcando el paso, pateando las piedritas de la calle, y agarrando las frutas que más me gustaban?... Y además, ¡rayando de un salivazo, lo que no me gustaba! ¡Así! *(Por el colmillo lanza un salivazo a los pies de Rita, el salivazo cae y tintinea como una moneda, luego rueda por el empedrado en forma de monedita de oro.)*

RITA—*(Asombrada se agacha, busca la moneda y la recoge. La mira, se la enseña a Elvira.)* ¡Mira! ¡Una moneda de oro!

ELVIRA—¿De oro?

RITA—¡Sí, Elvira, de oro!

ELVIRA—¡Yo siempre dije que Felipe era muy Felipe!

FELIPE—*(Asombrado también se agarra a las rejas y se asoma asustado a ver su escupitajo.)* ¡Ya lo ven aquí muy quieto... ¡el Rey de Oros!

RITA—¡Para mí también siempre fuiste muy Felipe Ramos!

ELVIRA—¡Sí! ¡Si yo siempre lo dije: en todo el mundo no hay otro Felipe Ramos! Muy cierto que te paseabas y que los demás... ¿A ver, quiénes son los demás?

RITA—¡Nadie! ¡No hay demás!

ELVIRA—Y ahora me digo: ¡Lástima

## UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

## REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de Redacción:

Juan Martín.

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Torre de la Rectoría, 10º piso,  
Ciudad Universitaria, Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

## PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

de Felipe Ramos! ¡Allí colgado en una jaula; como un gorrion cualquiera!

RITA—¡O como un San José, subido en cualquier altar y sin nadie que le rece!

ELVIRA—¡Yo sí te rezo Felipe Ramos! ¡Ojalá y baje a andar por estas calles y a repicar sus zapatos por las aceras, y a tocar la guitarra en las mañanas, mientras Andrés, su medio hermano, echa las medias suelas! Pero ahí sigues...

RITA—Y todo por ese muerto... ¿Que para qué valía?

ELVIRA.—De valer, ¡no valía nada!

RITA—¡Sí, pero parece que fuera de oro el mentado muerto!

ELVIRA—¡De oro! ¡Ya quisiera! En un petate lo velaron.

FELIPE—¿En un petate?

RITA.—Sí, ¡en un petate! *(A Elvira.)* ¿No te acuerdas que anduvieron pidiendo para su entierro?

ELVIRA—¡Ah! ¡Mira a ésta! ¡Me acuerdo de la peseta que les di! ¡Ni que fuera yo una olvidadiza!

RITA—¿Y el velorio qué fue?

ELVIRA—¡Nada! ¡Faltó de todo!

RITA—¡Qué distinto hubiera sido el de Felipe Ramos! ¡Qué no hubiéramos hecho!

ELVIRA—¡Banderitas, ponches, guirnaldas, fuegos de Bengala!

RITA—¡Y más todavía!

FELIPE.—¡Caray! ¡No sé cómo agradecerles!

ELVIRA—Yo le hubiera regalado mi pañuelo rosa. Ese que tiene las cuatro esquinas bordadas, con palomas agarradas del piquito. Con él le hubiera tapado la cara, y cada rato se lo hubiera levantado para ver cómo se le iban afilando las narices.

RITA—¡Las narices! ¿Te acuerdas de las del difunto?

ELVIRA—¡Para qué quieres que me acuerde! Si podemos decir que eran cualquier cosa menos narices de difunto.

RITA.—¡Es cierto, de nada le valió morirse, porque no se le compusieron!

ELVIRA—¡Chato fue, y más chato se quedó!

RITA—¡Esas no eran narices de muerto!

FELIPE—¿Le quedaron iguales? Yo no tuve tiempo ni de vérselas, porque luego me trajeron para acá.

ELVIRA—¡Peores!

RITA.—Y ya, ¿sabes qué le hubiera regalado?

ELVIRA—¡No!

FELIPE—¡Nada! ¿Para qué te ibas a molestar?

RITA—¿Te acuerdas de mi funda de puntilla blanca? ¿Esa que tiene loros y calendrias blancas? ¡Pues se la hubiera puesto en la almohada en que lo habrían acostado! ¡Bien planchada, bien tiesa, para ver su pelo negro sobre el almidón!

ELVIRA—¡Más negro se hubiera visto!

RITA—¿Negro? ¡Dirás azul!

ELVIRA—No que el pelo del difunto...

RITA—¡Ay! Pues yo ni le vi si tenía pelo...

ELVIRA.—¿Cómo que no! ¡De cualquier color! ¿No te acuerdas que estaba con las mechas sobre el petate?

RITA.—¡Muy cierto! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! parecían tepalcátos viejos...

FELIPE—¿No lo peinaron?

ELVIRA—¡Quién querías que se ocupara de eso!

RITA—¡Yo le hubiera llevado música!

FELIPE.—*(Echándose el sombrero hacia atrás, y acariciándose el pelo.)* ¡Muchas gracias! ¡Pero ya ven, muchachas, mala

*(Pasa a la pág. 8)*

# EL REY MAGO

(Viene de la pág. 2)

suerte! ¡Yo no sé nada, pero corren las voces, que ni siquiera tuve la suerte de hallar un muerto lucido! ¡Mala suerte tiene el hombre de suerte!

ELVIRA—¡Un muerto lucido!

RITA—¡Ni siquiera de segunda mano!

ELVIRA—¡Y en el velorio faltaron refrescos! Y eso que era un día de mucho calor. Yo ya me andaba ahogando debajo de mi reboso.

RITA—¿Refrescos? ¡no vuelas tan alto, las velas eran de parafina!

FELIPE—¿No tuvo ceras?

ELVIRA—¡Si antes no lo velaron con ocote!

FELIPE—¡De todo lo que cuentan eso es lo peor!

RITA—¡Y debías haber visto la caja!

ELVIRA—¡Uy!; ¡la caja! ¡Cualquier indio la lleva mejor!

FELIPE—¿De qué color era?

RITA—¿De qué color?... pues...

ELVIRA—¡No tenía ni color!

FELIPE—Eso sí que es desgraciado, una caja sin color!

RITA—¡Muy cualquiera, toda negra!

ELVIRA—Y por dentro de puro palo...

FELIPE—(Sobresaltado.) ¿Cómo negra, si no era casado?

ELVIRA—¡Casado no, pero como ya se había apalabrado con Rosa! ¡Como casado se quiso ir!

FELIPE—¿Apalabrado con Rosa? ¡Uy!, ¡si Rosa nunca se volvió para mirarlo!

RITA—Pues yo creía...

FELIPE—¿Cuándo supo Rosa de Ignacio?

ELVIRA—Yo por mi parte he oído...

FELIPE—¡Mira, Elvira Hidalgo, tú nunca has oído nada!

RITA—¡Pues yo diría que Rosa...!

FELIPE—¿En dónde andarás a estas horas la muy ingrata? ¡Miren! el sol ya subió muy alto... Serán las once y uno aquí aguardando sus pasos. ¡Ay! dices muy bien, Rita Núñez, ésta no es vida, agarrado a unos barrotes, viendo caminar al mundo y uno sin poder volar. ¡Sin amigos, sin banquetas! ¡Peor que un huérfano!

RITA—¡Allí te dejó una flor!

ELVIRA—¡Yo sabía que habías de subir muy alto!

FELIPE—¡Díganle a Rosa que pase para ver sufrir a un desgraciado!

RITA—¡Así se lo diremos!

FELIPE—¡Díganle que no se goza mientras alguien llora!

ELVIRA—¡Ya no le llores, Felipe Ramos!

RITA—¡Mujeres sobran!

ELVIRA—¡Y esa ya tuvo su difunto y su canario!

RITA—¡Y todavía no se quita de dar alpiste!

ELVIRA—¡La habías de ver buscando pájaros que enjaular!

FELIPE—¡Mira, Elvira, no seas como no se debe! ¡Rosa es Rosa! ¡Y así la hizo Dios, para deleite de mis ojos y sufrimiento de mi corazón!

ELVIRA—¡Yo te digo lo que vi!

RITA—¡Y yo te digo, que cualquier otra, andaría retecontenta de tenerte a tí encerrado!

ELVIRA—¿Qué más se puede pedir? ¡Felipe Ramos en una jaula, nadie lo puede tocar!

RITA—¡Seguro! ¡Otra te vendría a ver a cada hora que da el reloj!

FELIPE.—¿Otra? ¡Uy!; ¡Cuándo me hubiera llegado a encerrar otra cualquiera!

ELVIRA—¡Hay otras que valen más, aunque no relumbren tanto!

RITA—¡Y que estarían muy contentas de tenerte aprisionado!

FELIPE—¡Ya les dije que Rosa es Rosa! ¡La única que tiene dientes como reguero de estrellas en la noche!

ELVIRA—¡Eso ni quien se lo quite!

FELIPE—¡Ni quien le quite tampoco, su pelo de gaviota!

RITA—¡Tampoco!

FELIPE—¡Ni sus pasitos ligeros de trompo!

ELVIRA—Pues eso sí, quién sabe...

FELIPE—¿Cómo que quién sabe? ¿Y qué me dicen de su risa que se queda en los rincones oscuros, como la música del kiosko?

RITA—¡Que le gusta reír, todos los sabemos!

ELVIRA—¡Y también sabemos de quién!

FELIPE—¡Díganle que pase! ¡Que por todo lo que les dije estoy aquí esperando!... ¡Y no pasa!

CÁNDIDO—(Que ha seguido en su banca sin moverse, le tiende un pedazo de su dulce.) ¿Quieres "Alegría"?

FELIPE—¿Alegría? ¡Yo estoy alegre! ¡Yo nunca he andado triste! ¡El hombre no es animal de tristezas, sino de gustos!

CÁNDIDO—¡A mí sí me gusta la "Alegría", y sólo cuando hay feria me la compran!

FELIPE—¡Es dulce para mocosos! ¡El hombre sólo en casa o en los velorios come golosinas!

ELVIRA—¿Quién es éste? (Pregunta a Felipe refiriéndose a Cándido.)

FELIPE—¡Un mocoso metiche!

RITA—¡Míralo ahí, con su cara de tonto!

FELIPE—(Desdeñoso.) ¡Ni lo miren!

ELVIRA—(Que oye que los cohetes se acercan.) ¡Ya nos vamos, Felipe Ramos!

RITA—¡Ahí te quedas tú para ver si pasa Rosa! Vamos a comprarnos fruta y luego volvemos a convidarte.

FELIPE—Si la ven, díganle que sólo quiero sembrantearla. ¡Que palabra de honor que hoy no le voy a dar mis quejas! ¡Que pase, aunque sea por allá enfrente, que anda uno muy solito acá en los aires!

RITA—Tal como tú lo dices se lo diremos.

ELVIRA—Y acá volvemos a traerte tu mensaje.

(Salen.)

FELIPE—(Agarrado a los barrotes las ve irse, grita.) ¡Díganle que paseeee!

(Atrás de la calle se oye la procesión que va acercándose. Las voces cantan.)

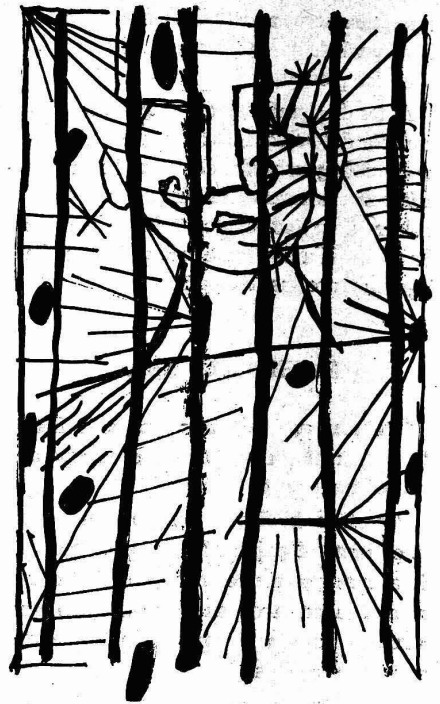
¡Que viva María en el cielo  
Con todos sus habitantes,  
Con todos sus habitantes.  
Y que mueran en la tierra  
Masones y protestantes,  
Masones y protestantes.

FELIPE—(A Cándido, que permanece inmóvil mirándolo.) ¡A ver muchacho! ¡Asómate a la esquina a ver qué ves!

(Cándido se levanta corriendo y se pone en la esquina a ver atentamente.)

FELIPE—¿Qué ves?

CÁNDIDO—(Desde la esquina y sin volverse.) ¡Veo a una señora!



FELIPE—¿Qué hace?

CÁNDIDO—¡Va sentada en un burrito!

FELIPE—¿Qué señas tiene?

CÁNDIDO—¡Tiene los ojos bajados y el pelo suelto!

FELIPE—¿Y qué más?

CÁNDIDO—¡Pues nada más!

FELIPE—¿Cómo es?

CÁNDIDO—¡Pues es bonita!

FELIPE—¿Y qué más?

(Cándido no responde.)

FELIPE—(Exasperado) ¿Qué ves?

CÁNDIDO—¡Veo a una señora!

FELIPE—¿Qué hace?

CÁNDIDO—¡Va sentada en un burrito!

FELIPE—¿Qué señas tiene?

CÁNDIDO—¡Tiene los ojos bajados y el pelo suelto!

FELIPE—¿Y qué más?

CÁNDIDO—¡Pues nada más!

FELIPE—¡Con un demonio! ¿Cómo es?

CÁNDIDO—¡Pues es bonita!

FELIPE—¿Nada más? ¿Dime con quién va?

CÁNDIDO—¡Con un burrito!

FELIPE—¡Ay, mocoso desgraciado que para nada sirves!

CÁNDIDO—¿Pues qué más quieres?

FELIPE—(Agarrándose a los barrotes con desesperación.) ¡Ay, qué triste es la suerte del desgraciado! ¡Dime cómo es!

CÁNDIDO—¡Pues es bonita!

FELIPE—(Imitándolo.) ¡Pues es bonita! ¡Y de ahí no sales! ¡Dime cómo es!

CÁNDIDO—¡Pues es muy bonita!

FELIPE—(Gritando.) ¡Muy bonita! ¡Desgraciado! ¡Vergüenza de tu familia!

¡Sobras de plato de mendigo! ¡Eres menos que el rabo del burro!

(A sus gritos sale Adrián Ruiz, el carcelero. Se asoma al balcón, coge a Felipe Ramos por el brazo y lo jala.)

ADRIÁN—(Severo.) ¡A ver si deja de gritar! ¿Qué se creyó? ¡Aquí se respeta a la autoridad! ¡Andele, ya métase! ¡Escandaloso!

(Cándido vuelve a su banquita. Se sienta y sigue mirando a Felipe.)

FELIPE—¡Caray! ¿A quién le hago daño?

ADRIÁN—¿Daño? Yo nunca dije daño.

FELIPE—¡Pues entonces, no seas así, y déjame mirar la calle!

ADRIÁN—¡No, no, ya estuviste escandalizando mucho, ya vente!

FELIPE—¡A nadie perjudico con mirar, con los ojos no se mata a nadie!

ADRIÁN—¡Muy cierto! Pero tú te engolosinas mucho con la calle. ¡Y la calle para nada sirve!

FELIPE—¿Cómo que para nada sirve? ¿Ya no te acuerdas de cuando me paseaba yo por ella? Tú como la caminas cuando quieres...

ADRIÁN—¡Muy cierto! ¡Y hablando honradamente, yo tampoco aguanto más! ¡Toda mi pinche vida aquí metido! ¡Encaramado como un pájaro loco! ¿O qué tú crees que a mí no me gustan los placeres?

FELIPE—¡Cómo quieres que piense yo tal cosa! ¿Somos amigos o no lo somos?

ADRIÁN—¡Pues a mí me gustan los placeres tanto como a ti!

FELIPE—Yo siempre me lo dije. Desde que andaba yo allá abajo y te veía acá, viendo a los que andabas cuidando...

ADRIÁN—¡Me lo vas a decir a mí! ¡Tú, apenas llevas unos meses, pero ya verás cuando se te escurran los años! ¡Aquí, apartado de todos, guardado! Privado de tu libertad. ¡Y tú todavía cometiste algún delito! ¿Pero yo qué? ¡Aquí estoy de balde! ¡Mirando que no te vayas!

FELIPE—¡De verdad que tu suerte es más triste que la mía!

ADRIÁN—¡Cómo se va a comparar! ¡Tú vas a salir un día! En cambio yo...

FELIPE—¡No te pongas así... también tú hallarás tu libertad!

ADRIÁN—¿Yo? ¡Cuándo! ¡Lo único que he aprendido es a ser autoridad!

FELIPE—¡Mira la calle cómo serpentea!

ADRIÁN—¡Cuando bajo ya mis pies se enredan entre las piedras, ya se me olvidó andar libre! ¡No es lo mismo estar arriba que estar abajo!

FELIPE—No, no es lo mismo. Yo soy de abajo y a estas alturas no me acostumbro...

ADRIÁN—¿Nomás tú? ¡También yo nací abajo... pero ya ni me acuerdo!

FELIPE—¡Yo sólo de eso me acuerdo!

ADRIÁN—¡Caray! Después de todo no te tratamos tan mal. ¿A ver quién te ofende? ¿En qué peligras? De morir, no, porque de eso peligramos todos. ¿De hambre? ¡Tú nada más dime qué te falta y ya verás!

FELIPE—¿Qué qué me falta? ¡Pues me falta Rosa!

ADRIÁN—(Asomándose a su vez para espiar la calle.) ¿Todavía no pasa?

FELIPE—No, como es el día de la procesión...

ADRIÁN—¡La muy ladina! ¡Se te escondió! Para luego venir a espejearte desde abajo. ¡Mejor métete! Vamos a jugar a la baraja y verás si no anda luego dando vueltas como las palomas.

FELIPE—¡Qué esperanzas que dé vueltas! ¡Ella no es mujer como las otras! Ella tiene modos muy distintos. Sólo se me aparece de noche, cuando no la puedo ver completa.

ADRIÁN—¿De veras?

FELIPE—Sí, de veras. ¡Nunca se me aparece completa! A ratos veo su risa, a ratos su pelo o sus dientes. Yo quisiera juntar todos sus pedazos para verla entera; pero no se deja. Cuando ya agarré su nariz, se me escapó el color de su piel, cuando ya agarré sus ojos, se me van sus manos. ¡Y en eso se me van las noches: juntándola, juntándola, y esperando a que amanezca para verla pasar completa!

ADRIÁN—¡Malas señas me das! ¡Adivinar qué va a ser de ti!

FELIPE—(Pensativo.) ¡Adivinar!

ADRIÁN—Pues ni modo, ahí quédate, a ver si tienes suerte y pasa la ingrata. Nada más que ya no grites.

(Se mete.)

(Felipe se asoma otra vez por los barrotes escrutando la calle. Cándido lo sigue mirando fijamente. Felipe de pronto lo ve y se enfurece.)

FELIPE—¡Le digo que qué me ve! ¿Tengo monos en la cara?

CÁNDIDO—¡Ve al Rey Mago Felipe Ramos!

FELIPE—¡Rey Mago, ni qué Rey Mago! ¡Shshsh! ¡Lárguese!

CÁNDIDO—¡No puedo!

FELIPE—¿Cómo que no puede? ¡Le digo que se largue a su casa a ver visiones!

CÁNDIDO—¡No puedo!

FELIPE—¡Adiós! ¿Por qué no puede?

CÁNDIDO—Está muy lejos...

FELIPE—¡Con más razón! ¡Andele, eche a andar para que no lo agarre la noche!

CÁNDIDO—Ya te dije que no puedo.

FELIPE—¡Párese! ¡Cómo que no va a poder!

CÁNDIDO—No puedo, porque estoy mirando al Rey Mago Felipe Ramos.

FELIPE—¡Mire mocoso igualado, no me siga haciendo enojar! ¡Ya verá, usted está muy confiado, pero ahorita mismo me bajo y no va ser tunda la que le doy!

CÁNDIDO—¡No me la das!

FELIPE—(Hace ademán de quitarse el cinturón.) ¡Mañoso! ¡Atrevido! ¡Ahí le voy! ¡Y luego no pida agüita!

CÁNDIDO—No puedes bajarte.

FELIPE—¿Que no puedo? (zarandea los barrotes del balcón) ¿Quién dijo que no puedo? ¡Ahora que me tenga junto a usted, va ver si puedo o nada más lo dije!

CÁNDIDO—No puedes bajarte. Yo lo digo.

FELIPE—(Zarandeando la reja) ¡Ora lo verás! ¡Si no te largas antes, el cacho que va a quedar de ti!

CÁNDIDO—¿Ya ves? No puedes.

FELIPE—¡Lárguese! ¡Es el último minuto que le doy!

CÁNDIDO—Tú no quieres ser el Rey Mago.

FELIPE—¡Cállese con su Rey Mago, antes de que yo entre a buscar una pis-

tola y lo deje ahí sentado, para beneficio de sus padres!

CÁNDIDO—¡Yo soy el Rey Mago Cándido Morales!

FELIPE—¡Ora sí! ¡Eso le faltaba! ¡Usted el Rey Mago! ¡Váyase a su casa! ¡Mariguano! ¡Desperdicio de los hombres!

(Cándido coge su caballito de cartón. Se monta, ve a Felipe.)

CÁNDIDO—¡Ya me voy! ¡No quisiste jugar conmigo! ¡Nunca volveré a venir a verte!

FELIPE—¿Quién le dice que vuelva, escombros de jaca!

CÁNDIDO—¡No me llames, porque no eres el Rey Mago Felipe Ramos!

(Cándido arrea el caballito de cartón, y éste se eleva por el aire y Cándido desaparece. Felipe lo ve irse en el colmo del asombro. Luego se queda solo.)

FELIPE—¡Cándido Morales! ¡Cándido Morales regresa! ¡Mi palabra te doy que si quería jugar contigo! ¡Vuélvete! ¡No seas ingrato con este Felipe Ramos, que ya es tan desgraciado aquí, en esta prisión, por el amor de una tal Rosa Salazar! ¡Cándido Morales! ¡Te lo juro, yo soy el Rey Mago Felipe Ramos!

(Entra Rosa. Se detiene al ver a Felipe gritando.)

ROSA—¿De qué estás hablando, Felipe?

FELIPE—¡Del Rey Mago Cándido Morales! ¡Ay, Rosa, por tu culpa, porque no te veía a ti, no lo quise ver a él! ¡Y se fue! ¡Y aquí me dejó encerrado! ¡El era el único que podía sacarme de estas prisiones!

ROSA—Pues lo iré a buscar. Ya sabes que yo por ti hago cualquier cosa.

FELIPE—¡A buscar! Si no sé dónde vive. ¡Se fue volando en su caballo de fuego! ¡Aquí, delante de mis propios ojos!

ROSA—¿Pero adónde se fue?

FELIPE—No le quise ni hablar. Después de que toda la mañana se me estuvo aquí ofreciendo. ¡Allí estaba! ¡Mira, en esa banca! ¡Allí se estuvo sentado, mirándome!

ROSA—Pues ya ni modo. Ya se fue. ¿Y tú ya no quieres mirarme?

FELIPE—Ya no tengo ojos para mirar a nadie... Allí, en esa banca estuvo él sentado...

ROSA—Me dijeron que me querías ver... por eso viene...

FELIPE—Pues ahí quédate, Rosa. Quédate siete años, esperando a que yo baje.

(Telón.)

