



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE ARTES

TESIS

**La búsqueda de la identidad de la mujer
indígena en la obra “El árbol” de Elena Garro:
Exploración escénica**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTE DRAMÁTICO

PRESENTA:
C. ADRIANA RODRÍGUEZ CORTÉS

DIRECTORA DE TESIS:
**D. D.E. ISABEL CRISTINA
FLORES HERNÁNDEZ**

PUEBLA, PUE MAYO, 2025

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis abuelos y abuelas por transmitirnos sus conocimientos y tradiciones, las cuales apreciamos y practicamos para no perderlas.

A Vicente Flores Guzmán ^{+ (q.e.p.d.)}, maestro bilingüe vecino de mi comunidad, quien en distintas ocasiones me ayudó a traducir diálogos del español al náhuatl y a comprender las intenciones de las palabras que llevaría a la actuación.

A las mujeres indígenas de mi región, en especial a las que hacen posible la difusión de la cultura de los pueblos originarios del Valle de Tehuacán y de la región de la Mixteca Poblana. También agradezco a las mujeres indígenas que han sido mi inspiración para la elaboración de esta tesis: mi tatarabuela materna Ocotlán; mis bisabuelas Elisa Flores y Hermelinda Medrano (maternas), Juana Vidal y María Silveria Mendoza (paternas); y mis abuelas Hilda Flor Huerta Flores y María Romero Vidal.

A las mujeres que venden tortillas, cebollas, bordadoras y floristas de los mercados “La Purísima” y “16 de Marzo”, por permitirme entrevistarlas y por darme su permiso de fotografiarlas para enriquecer este escrito; su vestimenta, su carácter y experiencias me inspiraron para darle vida a Luisa.

A todos los maestros del Colegio de Arte Dramático de la BUAP que han influido en mi formación actoral y de dirección teatral; y en especial a la Dra. Isabel Cristina Flores Hernández que me ha llevado a conocer lo que es hacer un teatro de calidad, siempre buscando la profesionalidad, y que me ha impulsado a investigar de forma académica sobre mis raíces nahuas y ngibas.

A mi hermana Aidé Rodríguez Cortés por todo el apoyo y correcciones en la elaboración esta tesis.

A mis padres por todo su amor y apoyo de todas las formas posibles.

A mi familia, porque no he hecho teatro sola, ellos han sido mi apoyo y equipo para lograr todo lo que he logrado.

A Yólotl, Yohuac y Güero: gracias por su apoyo emocional y su amor incondicional.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. Elena Garro: La partícula revoltosa.....	4
1.1. Datos biográficos.....	4
1.2. Identidad sociocultural.....	16
1.2.1. La condición femenina en el mundo que rodea a Elena Garro.....	16
1.2.2. Identidad cultural (criolla e indígena): su vida entre dos mundos.....	21
1.2.3. El General Elena: activismo por los campesinos e indígenas mexicanos.....	22
1.3. El Teatro en el que creía Elena Garro.....	26
CAPÍTULO II. ¿De qué y de quiénes habla Elena Garro?.....	28
2.1. Temáticas en la obra literaria de Elena Garro.....	28
2.2. Las mujeres de Elena Garro.....	29
2.2.1. Los personajes femeninos en la literatura de Elena Garro.....	29
2.2.2. La importancia de la mujer indígena mexicana en la vida de Elena Garro.....	31
2.2.3. Obra dramática sobre la mujer indígena y rural mexicana.....	31
CAPÍTULO III. Antecedentes de la obra El árbol.....	35
3.1. El árbol: transición del cuento al texto dramático.....	35
3.2. Sinopsis.....	37
3.3. Personajes.....	38
3.4. Contexto social.....	38
3.5. La teatralidad en el texto dramático de El árbol.....	38
3.6. Uso del lenguaje en el texto dramático de El árbol.....	41
CAPÍTULO IV. La puesta en escena.....	45
4.1. Simbolismos mitológicos y culturales en “El árbol”.....	46
4.2. Principios generales del análisis activo (análisis de la obra).....	57
4.2.1. Unidades dramáticas (acontecimientos y sucesos).....	57
4.2.2. Análisis por las acciones para colocarse en las circunstancias dadas (construcción de personajes).....	59
4.2.3. Línea de papel.....	72
4.2.4. La continuidad de la acción: silencios y pausas escénicas.....	84
4.2.5. Segundo plano, subtexto y monólogo interno.....	89
4.2.6. Visualización.....	92

4.2.7. Supertarea	94
4.2.8. Carácter.....	95
4.3. Elementos del material dramático (diseño de puesta en escena)	96
4.3.1. Introducción de vocablos nahuas	96
4.3.2. Ritmo y atmósfera.	97
4.3.3. Diseño escenográfico e iluminación.....	97
4.3.4. Sonorización	106
4.3.5. Vestuario.....	107
CAPÍTULO V. Conclusiones	116
5.1. Participación en el 10° Festival Escena Sur 2024	116
5.2. Mi opinión sobre la recepción del público en el 10° Festival Escena Sur	118
5.3. Importancia de la ritualidad dentro del teatro	119
ANEXOS	121
6.1. Letra de la canción Icnocuicatl.....	121
6.2. Letra de la canción Huecanías	121
6.3. Letra de la canción de cuna que canta Luisa	122
6.4. Mi proceso como estudiante de Cinematografía (Isaac Alvino González).....	122
REFERENCIAS	124

INTRODUCCIÓN

Mi abuelo, Adrián Rodríguez Mendoza, le contaba a sus hijos y nietos, las historias que él aprendía en sus viajes, de Santa Inés Ahuatempan a Acatlán y Tepexi de Rodríguez, cuando iba a vender o comprar ganado, vender su maíz y frijol, y comprar sal de grano para alimentar a sus animales.

Aunque pareciese que siempre nos hemos transportado con tanta facilidad por carreteras a bordo de camiones y automóviles; 60 años atrás y aún hoy en día en algunas zonas rurales del estado de Puebla, los campesinos recorren largas distancias montados en sus burros o caminando, mientras arrear a su rebaño para alimentarlo, venderlo o después de adquirirlo en mercados como “El Moraillo” en la Mixteca Poblana. En este contexto, existía la figura del empleador, quien era el intermediario entre el comprador y vendedor del ganado, esta persona acompañaba al vendedor hasta el lugar donde iban a vender los animales, ayudando a arrearlos. En el transcurso del viaje y para hacerlo ameno; los distintos empleadores que ayudaban a mi abuelo a hacer los tratos de venta/compra del ganado le contaban historias, cuentos y leyendas fantásticas. Son esas historias las que décadas después, y a pesar de su avanzada edad, nos contaría, con una memoria impecable, sin olvidar ningún detalle.

Al crecer, me di cuenta de que eso era la oralidad, esa que había surgido desde tiempos inmemoriales y que, a falta de saber leer, escribir o tener los medios que gozamos en la actualidad para compartir saberes, ayudaron a que los mitos y las leyendas, llenos de sabiduría de los pueblos mexicanos, fueran pasando de boca a boca, de generación en generación en mi familia hasta llegar a mí, recordándonos nuestra raíz, nuestro origen.

Gracias a todo eso, desde que comencé a estudiar en el Colegio de Arte Dramático de la BUAP, he tenido presente con cada proyecto el recuperar lo que me ha enseñado mi familia a través de la oralidad y traspasarlo a la escena dramática.

De acuerdo con el Diccionario esencial de la lengua española (2025), la identidad es el “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”; al ser estudiante de Arte Dramático, me he dado cuenta que a la par de que el estudiante se va formando como artista también se forma como ser humano, en este proceso de buscar quien somos, es decir, de buscar nuestra identidad, tenemos como tarea identificar las características que nos componen como persona, haciendo inca pie en



¿de dónde venimos social y culturalmente?, para saber porque tomamos ciertas decisiones en el momento presente y como se reflejarán en nuestras creaciones artísticas. Tomando esto en cuenta, para las diferentes puestas en escenas a lo largo de mi formación he retomado vivencias propias y del contexto sociocultural y familiar que me rodea, con el propósito de hacer mi propia reinterpretación de la vida expresada en los personajes que he encarnado en el teatro. Entre estos personajes, destacan las mujeres indígenas, para encarnarlos he profundizado en mi identidad familiar y cultural sobre los pueblos originarios de los que han formado parte mis antepasados, a través de conocer y poner en práctica las costumbres (rituales, festividades, actividades cotidianas) que me han inculcado mis padres desde pequeña; que posteriormente me he permitido analizar a profundidad para llevar a cabo su representación teatral.

Es importante mencionar que, como parte de las enseñanzas de las clases de Dirección escénica en el colegio de Arte Dramático de la BUAP, se nos ha invitado a profundizar en nuestro conocimiento sobre las tradiciones y costumbres de los pueblos originarios de México, con la intención de que los alumnos del colegio (que se encuentra en un área urbanizada donde la población estudiantil se ha alejado en cierta medida de sus raíces indígenas y mestizas); esto me llevo a darme cuenta que el conjunto de conocimientos culturales de los pueblos indígenas, siempre ha estado presente en mi vida cotidiana, heredado a través de los miembros de mi familia. Además, la información que poseo sobre las practicas indígenas de mi región no solo ha provenido de mi núcleo familiar, sino que también las he aprendido de gente de mi comunidad que preserva sus costumbres y tradiciones gracias a la tradición oral transmitida por sus padres y abuelos, y que quieren transmitir a todos los interesados en el tema para conservar estas prácticas en las próximas generaciones. Por lo tanto, como alumna de Arte Dramático que posee algunos conocimientos sobre la comunidad indígena de mi región (Valle de Tehuacán y Mixteca Poblana) los he compartido con mis compañeros y profesores para enriquecer nuestro trabajo actoral y de dirección escénica, con el objetivo de promover su difusión al público que acude a las presentaciones de proyectos como este.

Esta tesis tiene el objetivo de ser la captura de un proceso creador sobre el tema de la mujer indígena en la dramaturgia mexicana. Para en ello, seleccionamos la obra “El árbol” de Elena Garro, en la cual la autora plasma desde su perspectiva la vida de una mujer indígena, y que posteriormente nuestro equipo de trabajo realizó una exploración escénica para llevar a cabo su representación.



En el primer capítulo de esta tesis, se realizó una pequeña enunciación de la vida y obra de Elena Garro, para entender su contexto familiar y sociocultural que la llevarían a forjar su identidad y su concepción de las mujeres de su época. Además, en este capítulo se destaca su labor como activista y periodista en la lucha de los derechos de los campesinos e indígenas, además de su concepción sobre cómo debía de ser el teatro y lo que debería de comunicar.

En el segundo capítulo se menciona las temáticas que manejaba Elena Garro en sus historias, haciendo énfasis en los personajes femeninos de sus obras, destacando las vivencias que la autora pasó con sus nanas en Iguala, las cuales le servirían como inspiración, para incluir en cuentos, novelas y obras de teatro, a las mujeres indígenas y de campo de México.

En el tercer capítulo se ahonda en la transición de “El árbol” de cuento a texto dramático, además el capítulo incluye el contexto de la obra y un análisis del lenguaje utilizan en el texto los personajes principales de la obra.

En el cuarto capítulo se realizó un desglose tanto del trabajo grupal como individual (del personaje de Luisa) que hizo posible la puesta en escena de la obra “El árbol”.

En el quinto capítulo a modo de conclusión, se encuentra un análisis sobre nuestra participación en el 10° Festival Escena Sur 2024, que incluye la recepción de la obra por parte del público. Además, se hace una reflexión sobre la importancia de la ritualidad en el teatro.

Finalmente, en este trabajo incluimos un apartado de anexos que contiene las letras de las canciones que se ocuparon durante la puesta en escena, así como una perspectiva acerca del proceso de montaje de esta obra desde el punto de vista cinematográfico del alumno Isaac Alvino Gonzáles.



CAPÍTULO I. Elena Garro: La partícula revoltosa

1.1. Datos biográficos

Se llamaba Elena Delfina Garro Navarro y nació el 11 de diciembre de 1916 en la ciudad de Puebla, de padre español, José Antonio Garro Melendreras, y de madre mexicana, Esperanza Navarro Benítez, maestra rural de Chihuahua. Fue la tercera de cinco hijos (Sofía, fallecida a los dos años y medio de difteria en España, Devaki, ella, Estrella y José Albano). En una entrevista que Elena Garro le otorgó a Michèle¹, reveló tajantemente haber nacido en Puebla por accidente; su madre venía de España embarazada de Elena, luego de un pleito marital. Al desembarcar en el puerto de Veracruz, Esperanza Navarro pasó por la casa de su hermana en Puebla, y ahí dio a luz a la futura escritora. Inmediatamente después, la familia se instaló en la Ciudad de México (Rosas-Lopátegui, 2007; Ramírez-Olivares & Palma Castro; 2007).



Fig. 1. Deva (izquierda), Elena (derecha) y Estrellita en brazos de Esperanza Navarro en la ciudad de México (1925). Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.

¹ Michel Muncy, “Encuentro con Elena Garro”, *Hispanic Journal*, 7, No. 2 (1986), pp. 69-76.





Fig. 2. Elena con su padre José Antonio Garro. Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.

Garro recibió una formación occidental clásica a través de la biblioteca de su padre, un hombre liberal que le inculcó el estudio de la literatura, la historia, la filosofía, el teatro; y su madre, una mujer para quién la lectura representaba la mayor de las virtudes. Su infancia transcurrió primero en la ciudad de México, y después, a partir de 1926 en Iguala, Guerrero. Desde niña Elena mostró un poder imaginativo excepcional, y este poder florece, precisamente en Iguala, porque en ese espacio experimenta, en carne propia, el enfrentamiento violento entre las dos cosmovisiones que configuran nuestra historia e identidad mestiza mexicanas (Rosas-Lopátegui, 2007).

En Iguala, la población mayoritaria a finales de los años veinte del siglo XX era indígena, no había electricidad, ni escuela (José Antonio y otros hombres del pueblo fundan una más tarde). José Antonio Garro, un hombre culto, muy progresista para la época, y su hermano Bonnie, quien también vivía en Iguala, fungen como los maestros de sus hijos. Además, convivía con las muchachas Fili, Tefa, Ceferina, Candelaria; los mozos don Félix, Rutilio, Antonio; sus primos; el profesor Rodríguez; y su perro Toni (Trad-Abraham, 2007).

Para el tío Bonnie era totalmente normal que su sobrina tirara piedras mientras él le leía las coplas de Manrique: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es la muerte.” Elena, a la par que lee y escucha a los clásicos españoles, griegos, latinos, ingleses, alemanes, en la voz de su padre y de su tío Bonnie, también escuchan los relatos mágicos de la cosmovisión prehispánica, a través de sus nanas y los criados indígenas que viven con ella en su casa. Ahí descubre que las personas se convierten en piedra, que caminan bajo el agua sin mojarse, que la lengua de los mentirosos puede transformarse en lengua de conejo, que las niñas “güeras y canijas” les chupan la sangre las brujas; solo



basta que Candelaria deje las cenizas encendidas para que las brujas se calienten las canillas, y del brasero vayan a su cama de niña desobediente para deleitarse. Inmersa en esta dimensión dualística, Elena va creando su propio universo imaginario (Rosas-Lopátegui, 2007).



Fig. 3. [Octavio Paz] iba por mí a la escuela...Él iba a Leyes. Leyes quedaba muy cerca de la Prepa... Me salía por todas las esquinas... Me llevaba camelias, unas cajitas así, perfectas, con dos camelias adentro y algún poema. Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.

Elena deja el mundo mágico de Iguala en 1930 y regresa a la Ciudad de México para terminar la primaria y continuar con sus estudios. Cursaba la preparatoria en 1935 cuando conoció a Octavio Paz en una fiesta en casa de su tía Margarita y comienza el romance entre ambos jóvenes. En esa época, vive la disyuntiva entre su naciente proyecto intelectual y el amor machista y ególatra del novio celoso que sabe esconderse en un lenguaje cautivador. José Antonio Garro vislumbró la actitud soberbia y dominante en Octavio Paz, por lo que rechaza la relación entre él y su hija (Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonio sobre Elena Garro. Biografía exclusiva y autorizada de Elena*, Ediciones Castillo, Monterrey, 2003, p. 132). El padre de Elena, a pesar de profesar la moral católica, no era el típico hombre machista de la época como lo postulaba Octavio Paz² (Rosas-Lopátegui, 2005).

En 1935, el padre de Elena tenía planeado enviarla a un internado de monjas para evitar que Paz convenciera a su hija de casarse, pero Elena no se va con la condición de que el novio pospusiera cualquier plan de matrimonio, así transcurrieron aproximadamente dos años de noviazgo (Rosas-Lopátegui, 2005).

En 1937, cuando tenía veinte años, Elena cursaba el segundo año de filosofía y letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, había estudiado danza clásica y era coreógrafa del Teatro Universitario dirigido por Julio Bracho. Rodolfo Usigli la llamó para

² Para Octavio Paz los padres de su novia actuaban “de acuerdo con el deber de acuerdo con las ideas, con la espantosa rigidez de la moral”, y los acusó de no tener “la conciencia del pecado, ni siquiera temor o el amor del pecado, sino [solamente] la idea del deber” (Héctor de Mauleón, “A orillas de la luz. Cartas de amor de Octavio Paz”, “Confabulario”, *El Universal*, 24 de abril de 2004, p.3).



hacer la coreografía de *El burgués gentilhomme*; Xavier Villaurrutia quería montar *Perséfone* de André Gide y también la buscó para su proyecto. Todo esto en un periodo en que la mujer mexicana se le obstaculizaba la incursión en la esfera intelectual y artística. Desafortunadamente, la envidia de las camarillas en el poder no permitió que se efectuaran los planes de Villaurrutia, ni de Usigli (Rosas-Lopátegui, 2007). A pesar de ello, ella salía en los periódicos y la catalogaban de gran coreógrafa, de *niña prodigiosa*. La admiraban y celebraban Xavier Villaurrutia, Elías Nandino, Rodolfo Usigli, Agustín Lazo, entre otros (Rosas-Lopátegui, 2005).



Fig. 4. Lago de Chapultepec (1936). De izquierda a derecha: Isabela Corona, Elena Garro, Octavio Paz, Victoria Alonso, Rodolfo Echeverría, Julio Bracho y Deva Garro. Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.

Octavio Paz, es invitado por La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, del 4 al 17 de julio 1937, en plena guerra civil. Paz aceptó la invitación y regresó a la Ciudad de México³ para preparar el viaje a España, pero acompañado por su novia Elena. Era el 25 de mayo de 1937, Elena era menor de edad, tenía 20 años; en aquella época la mayoría de edad se cumple a los 21 y la estudiante de filosofía y letras lo sería el 11 de diciembre; por eso alteraron su fecha de nacimiento para poder casarse, ya que ni la familia Garro Navarro ni Josefa Lozano, la madre del novio, fueron notificados del evento. Los jóvenes parten rumbo

³ En febrero de 1937, Octavio Paz decide abandonar sus estudios de derecho y se traslada a Mérida, al parecer con la intención de ahorrar dinero y poder casarse con Elena. En la capital yucateca se desempeña como subdirector y maestro de una escuela secundaria para trabajadores, construida por el gobierno de Lázaro Cárdenas.



a España semanas más tarde y comienza el peregrinar de Elena bajo el dominio de Octavio Paz (Rosas-Lopátegui, 2005).



Fig. 5. Enojo y frustración. Su carrera artística llena de promesas interrumpida con su matrimonio: *[Mi vocación de ser bailarina se quedó] en el juzgado donde me casé, porque Octavio nunca quiso.* Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.

A su regreso a México, Octavio Paz no le permitió continuar con sus estudios en la UNAM, ni le permitió volver al teatro, ni a la danza. El 12 de diciembre de 1939 nació la única hija del matrimonio Laura Helena Paz Garro (Rosas-Lopátegui, 2007).

En ese periodo de recién casados, Octavio Paz trabajaba quemando billetes viejos en la Comisión Nacional Bancaria, y debido a su salario raquítico, precisaba de ingreso de su esposa. Por eso Elena inicia como periodista en 1941 en una revista que se llamada *Así* (Rosas-Lopátegui, 2007).

En diciembre de 1943 viajó a Berkeley con Paz y su hija, donde reside casi un año; Garro relata:

Ayudé a Paz a conseguir una beca en Berkeley, pues con nuestro dinero hacíamos una revista literaria *Taller*, en la que naturalmente no figuraba mi nombre, aunque yo pagara, corrigiera pruebas y tradujera. [...] (Gabriela Mora, “Elena cuenta su historia”, *Elena Garro: Lectura múltiple*, pp. 284-285).

Regresó a la Ciudad de México hacia octubre de 1944. A mediados de 1945 se va a Nueva York y trabaja como editora y traductora de la revista *Hemisferio*, publicada por el American Jewish Committee. Garro abandonó Nueva York a principios de 1946, y se traslada con su hija a Francia, en donde se reúne con Octavio Paz (Rosas-Lopátegui, 2007).

De 1946 a 1953 vivió en París (donde el matrimonio se relaciona con intelectuales franceses, especialmente con el grupo de los surrealistas como Breton, Peret, Picabia, y Bioy Casares) y otras ciudades europeas, y algunos meses en Japón. La familia Paz Garro se reinstaló en México hacia finales de 1953. Cuatro años más tarde, inició su activismo en defensa de los comuneros de Ahuatepec, Morelos; y luchó por que se llevaran a cabo la Reforma Agraria Integral. También en 1957 se dio a conocer como dramaturga. El grupo “Poesía en voz alta” -movimiento teatral y poético encabezado por el propio Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Soriano- llevó a la escena tres de sus piezas en un acto, *Andarse*



por las ramas, *Los pilares de doña Blanca* y *Un hogar sólido*. En 1958 la Universidad Veracruzana reúne en un volumen seis de sus obras teatrales con el título *Un hogar sólido*. En 1963 le editorial Joaquín Mortiz publica su novela *Los recuerdos del porvenir*, con la que se hace acreedora al Premio de Novela Xavier Villaurrutia (Rosas-Lopátegui, 2007; Glantz, 2007; Trad-Abraham, 2007).

De 1963 a 1968 la vida de Elena se divide entre su activismo, sus colaboraciones periodísticas, su quehacer como guionista de cine, y, aunque le da prioridad a su compromiso social y político en defensa de los campesinos, nunca deja de escribir obras de teatro, cuentos y novelas. Lo demuestra esta lista de publicaciones: “La señora en su balcón” se había publicado en 1959 en *La Palabra y el Hombre* y se reedita en *Tercera antología de obras en un acto de 1960*. En 1963 se dan a conocer “La dama boba” en la *Revista de Escuela de Arte Teatral del IMBA*; “El árbol” (su versión teatral) en la *Revista Mexicana de Literatura* y “Nuestras vidas son los ríos” en *La Palabra y el Hombre*. La pieza teatral “Los perros”, la publica la *Revista de la Universidad de México* en 1965. “Felipe Ángeles” aparece en la revista *Cóatl* y “El árbol” (en su versión teatral) en la Editorial Peregrina en 1967. Sin olvidar que la Universidad Veracruzana había reunido sus cuentos dispersos en revistas y los publica en la colección *La semana de colores* en 1964. Hay un cuento de esta época, “Era Mercurio”, que aparece en *Cóatl*, 1965 – 1966, en donde hace alusión a la renuncia de Carlos A. Madrazo a la presidencia del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En 1965 escribe la novela “Reencuentro de personajes” (que permanece inédita hasta 1982), de la cual habla en una entrevista que le hace Joseph Sommers el 26 de agosto de 1965: “He terminado una novela que se llama *Reencuentro de personajes* que es una pareja de mexicanos viajando en Europa” (26 autoras del México actual, Eds. Beth Miller y Alfonso González, B. Costa-Amic, México, 1978, pp. 216-217). Por esa época comienza su novela “Testimonios sobre Mariana”, y se publica un fragmento en la revista *Espejo* en 1967. Estas publicaciones revelan su intensa actividad como escritora. La



Fig. 6. Elena y el director de cine Archibaldo Burns (Suiza 1960) quien llevó a la pantalla dos cuentos de Garro: “Perfecto Luna”, y “El árbol” bajo el título “Juego de mentiras” en 1967. Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.



ausencia de Octavio Paz (quien en 1962 se va a la India como embajador de México) de la cultura mexicana y la ruptura del matrimonio (aunque el divorcio nunca se llevó a cabo legalmente) contribuyeron a su desarrollo como mujer intelectual independiente. La genialidad de Elena queda demostrada en todas las actividades en las que se desempeña. Durante 1965 a 1967 es activista colaboradora en dos de las revistas políticas más importantes de México: en el suplemento “La Cultura en México” de la revista *Siempre!* y en *Sucesos* (Rosas-Lopátegui, 2007).



Fig. 7. Elena actuando con Carlos Fuentes y Rita Macedo (México, 1964). Amante del teatro, Elena había escrito las farsas recopiladas bajo el título *Un hogar sólido* en 1958 porque: *Creía que era necesario renovar el teatro y ya que no había podido actuar ni bailar, era un medio para regresar a él.* Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.

En estos años sesenta surge un hombre, un político mexicano que empieza a hacer propuestas sorprendentes. Elena se reencuentra con aquel compañero “brillante y solitario” que había conocido en su paso por la UNAM en 1936, procedente de Tabasco: Carlos A. Madrazo. Elena siempre se había proclamado monárquica, católica, guadalupana y anticomunista. Sus preocupaciones por la Reforma Agraria, los terratenientes despojando a las comunidades indígenas de sus tierras, la corrupción y el autoritarismo del partido en el poder desde 1929, son las mismas preocupaciones de Madrazo, presidente del PRI en 1965. En el político tabasqueño, Garro encuentra eco a su lucha por combatir el latifundismo en México y reestructurar el sistema. Después de la masacre perpetrada por las fuerzas



gubernistas en Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, se le acusó, junto con Madrazo, de ser los principales instigadores del movimiento estudiantil, al que las autoridades calificaron de subversivo. Ante la represión y la cacería de brujas, desatadas por el gobierno del entonces presidente de México, Gustavo Díaz Ordaz, huyó de México el 29 de septiembre de 1972, acompañada por su hija Helena Paz. Madre e hija vivieron veinte años asediadas, perseguidas y en la miseria en Nueva York (1972-1974), Madrid (1974 –1981) y París (1981-1993) (Rosas-Lopátegui, 2007).



Fig. 8. Con el cabello tenido de negro para poder escapar después de haber permanecido prisionera cuatro meses en un hotel, junto con su hija Helena, a raíz de la matanza del 2 de octubre de 1968. Acusada de ser la organizadora de un complot comunista para derrocar al gobierno, Elena es atacada por el aparato gubernamental, por la prensa, por las fuerzas policiacas y por los intelectuales cuando declara que éstos no habían asumido responsabilidad ante el movimiento estudiantil. Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.



Fig. 9. Helena Paz (1968). “A mí [me acusaron] de haber pedido públicamente que ejecutaran a mi padre por traidor a la patria”. Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.

Durante su exilio, las dos Elenas se defienden con su talento, particularmente con el de la madre. A pesar de que han conocido a cientos de artistas e intelectuales, políticos y narradores, están por completo abandonadas. No importa que Elena Garro sea considerada por narradores de la talla de Adolfo Bioy Casares –con quien supuestamente mantuvo una relación amorosa (el “amor loco de mi vida”)– como una escritora sin par,



todos la dejan a su suerte. Pero Elena y su hija sobreviven y la Garro, con tenacidad, se aferra a la literatura (Avilés-Fabila, 2007; Glantz, 2007).



Fig. 10. Elena Garro, Adolfo Bioy Casares, Octavio Paz y Helena Paz en Nueva York (1956). Fotografía recuperada de Rosas-Lopátégui, 2000.

A través de la palabra escrita, revisa su pasado, se explica a sí misma y va analizando tanto a las personas que la rodean, como los acontecimientos políticos, económicos y artísticos de la sociedad mundial, como lo revelan en sus diarios (Patricia Rosas Lopategui, *Testimonios sobre Elena Garro*, capítulo 6). Aunque “no exista” para los demás (ya no puede asistir a reuniones o eventos culturales, ya no puede escribir en los periódicos o en las revistas), los otros existen para ella, y, por la palabra escrita sigue viviendo en sociedad, se mantiene viva, alerta, analítica, pensante (Rosas-Lopátégui, 2007).

Después de un largo silencio, las obras de Elena Garro comenzaron a ver la luz pública a partir de 1980: *Andamos huyendo Lola*, *Testimonios sobre Mariana*, *Reencuentro de personajes*, *La casa junto al río*, *Y Matarazo no llamó...*, *Memorias de España 1937*, *Inés*, *Un corazón en un bote de basura*, *Un traje rojo para un duelo*, *Busca mi esquila* y *Primer amor*, entre muchas otras. Gracias a José María Fernández Unsain -en este entonces presidente de la Sociedad General de Escritores de México (SGEM)- y a algunos amigos cercanos a la autora como Emilio Carballido, Rene Avilés Fabila, Emmanuel Carballo, Rosario Casco, entre otros, Elena Garro fue invitada a visitar su país de origen, acompañada por su hija Helena. La tarea que se había impuesto Fernández Unsain no fue fácil.



Patricia Vega, reportera de *La Jornada* y encargada de emitir los informes alrededor de este célebre suceso, comentó (Rosas-Lopátegui, 2007):

La parte más delicada de las negociaciones consistió en obtener la aprobación de Octavio Paz, cuya influyentísima posición en la cultura mexicana se había consolidado con la obtención, en 1990, del Premio Nobel de Literatura. Fernández Unsain lo convenció y le garantizó que el retorno de su exesposa e hija no entrañaría la amenaza de ventilar, de manera pública, los diversos aspectos de su conflictivo vínculo con Elena Garro, ya que la guerra entre ellos era cosa del pasado. Luego hubo que vencer el temor de los funcionarios culturales que no se atrevían a organizar ningún evento que pudiera contrariar a Paz y a sus discípulos, y persuadirlos de que los homenajes a Garro eran más que merecidos y prometerles que no representarían ningún agravio al escritor. Por si lo anterior fuera poco, había un tercer elemento en juego: la posible reacción de los intelectuales que en el 68 habían sido perseguidos a causa de las denuncias de Elena Garro y que veintitrés años después ocupaban destacadas posiciones en los ámbitos políticos y culturales del país. (Patricia Vega, “Elena Garro o la abolición del tiempo”, *Elena Garro: lectura múltiple de la personalidad compleja*, Eds. Lucía Melgar y Gabriela Mora, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002, pp. 101-102).

El siete de noviembre de 1991, Elena piso tierra mexicana después de casi veinte años de ausencia, para recibir una serie de homenajes en Guadalajara, Aguascalientes, Monterrey, culminando con un reconocimiento en Bellas Artes. Las dos Elenas regresaron a México en forma definitiva en junio de 1993 y establecieron su humilde residencia en Cuernavaca, Morelos. Elena Garro volvió a vivir el exilio, ahora en su propia tierra (Rosas-Lopátegui, 2007).



Fig. 11. José María Fernández Unsáin, izquierda; Elena Garro, centro; el gobernador de Aguascalientes Miguel Ángel Barberena Vega, derecha. Fotografía tomada por Rogelio Cuéllar en Aguascalientes en 1991 en el homenaje nacional a la escritora en el contexto de la XII Muestra Nacional de Teatro. Recuperada de Cuéllar, 2022.



El vacío de la comunidad intelectual era de esperarse, ya que los escritores se dedicaron a ignorarla los últimos cinco años que vivió en Cuernavaca. “Yo, Elena Garro, no estoy metida dentro de una sociedad que vaya de acuerdo conmigo” (Luis Enrique Ramírez, *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, Raya en el agua, México, 2000, p.93). La reconciliación no era posible. En un país tan institucional como México, una mujer tan antioficial como Elena Garro no cabía en la misma realidad (Rosas-Lopátegui, 2007).

Aunque Garro sólo residió en Puebla sus primeras semanas de vida, no se escatimó en homenajearla a partir de su paulatino regreso a México, a pesar de que la obra de Garro no privilegie un mínimo recuerdo de la ciudad: en 1991 el Ayuntamiento de Puebla la nombró “poblana distinguida” y le entregó copia de la Cédula Real de la Fundación de Puebla; en 1997, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla, mediante una comisión⁴, viajó a Cuernavaca con objeto de solicitar su presencia para inaugurar el auditorio que llevaría su nombre. Ese mismo año se gestionó, en la misma universidad, el doctorado *Honoris Causa* el cual llegó póstumamente en 1998. Por otro lado, la Dirección de Fomento Editorial de la BUAP ha editado varios libros sobre la ilustre escritora poblana en aras de difundir una obra que, hasta los noventa, era del conocimiento de algunos iniciados (Ramírez-Olivares & Palma Castro, 2007).

⁴ En 1997 María Teresa Colchero Garrido visita a Garro para invitarla a la inauguración del Auditorio de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla, ubicado en el edificio Gabino Barreda, el cual llevaría el nombre de la autora (Colchero-Garrido, 2007). Entonces Colchero aprovecha para preguntarle:

- ¿Cómo efectúa el proceso de creación literaria?

- A mí me gusta mucho tejer, he tejido muchas carpetas, cortinas, manteles, colchas de crochet, no ahora, como ven no tengo ni cortinas en las ventanas, pero durante años tejí mis servilletas para acompañar el té, las carpetas para las bandejas y de esa habilidad para tejer se desprende mi destreza para tejer personajes literarios. Pienso el argumento y me siento escribir en mi máquina y escribo toda la noche de un tirón, guardo el manuscrito, lo dejé reposar seis meses, lo reviso, separé la paja del heno y entonces siento que ya tengo algo aceptable.





Fig. 12. Homenaje en Puebla. Con el profesor Antonio Esparza y Amapola Tenochio (1995). Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.



Fig. 13. El presidente municipal de Puebla, Marco Antonio Rojas F., saluda a la escritora homenajeadada (1995). Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.



Fig. 14. Elena Garro en su apartamento de Cuernavaca, 1997.
Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.

Víctima de enfisema pulmonar, el sábado veintidós de agosto de 1998, Elena rompió finalmente con esa realidad llena de atropellos e injusticias, y seguramente ya está en “la otra realidad”, en ese cielo “perfecto, puro y aéreo”, rodea de sus gatos y acompañadas de todos los seres a quienes quiso tanto. Como la mayoría de los hombres y mujeres que se rebelan en contra del *statu quo*, y que no se callan ante las injusticias, tuvo un sepelio sencillo, humilde, donde se notó la ausencia de la comunidad intelectual (Rosas-Lopátegui, 2007):

Un ramo de rosas rojas, un “hasta luego mamá, pronto te voy a volver a ver”, dicho por Helena Paz; luego silencio, el piar lejano de los pájaros y nada de llantos fueron el último adiós que recibió la escritora Elena Garro al ser sepultada en el cementerio



Parque de la Paz [...]. Igual que durante su velorio, la mayor cantidad de personas que acudieron fueron periodistas. La comunidad intelectual brilló por su ausencia y Rafael Tovar, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, acompañado por Gerardo Estrada, José Luis Martínez, y Anamari Gomís, puntualizó que estaba allí “representando solo a las instituciones”. (Mónica Mateos, “Despedida de Helena Paz a Elena Garro. ‘Hasta luego mamá, pronto te voy a volver a ver’”, *La Jornada*, México, 25 de agosto de 1998, p.98).

1.2. Identidad sociocultural

1.2.1. La condición femenina en el mundo que rodea a Elena Garro

La época en que vivió Elena Garro estuvo marcada por una sociedad patriarcal y paternalista que excluía a las mujeres del medio artístico y literario. Elena no fue la única mujer creativa y talentosa que no encontraba eco en la comunidad intelectual de su país, también otras mujeres que la habían precedido (Nahui Olin, Antonieta Rivas Mercado, Nellie Campobello), así como sus colegas contemporáneas (Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Luisa Josefina Hernández, María Luisa Mendoza, Rosario Castellanos) (Rosas-Lopátegui, 2007).

Durante los años 1960 a 1970, el medio literario es fuertemente influenciado por esa sociedad masculina que sólo promueve a los hombres; la literatura del *boom* latinoamericano ignora completamente la escritura de las mujeres y margina precisamente la obra que revoluciona la literatura en Hispanoamérica en los sesenta: *Los recuerdos del porvenir*, precursora de muchos otros libros que acabarían agrupándose debajo de la etiqueta del “realismo mágico”, y donde se mezcla de manera curiosa lo fantástico y lo político. Este fenómeno del *boom* está representado por Julio Cortázar, José Donoso, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy. Ellos son los autores que se traducen a otros idiomas y representan la literatura de América Latina en el mundo (Rosas-Lopátegui, 2007; Glantz, 2007). Elzbieta Sklodowska señala:

Tampoco encontramos en las listas del *boom* a las mujeres, aunque la narrativa de las mexicanas Rosario Castellanos y Elena Garro -para dar solamente dos ejemplos- cumplen con todos los parámetros de una novelística experimentadora. Curiosamente, la publicación de *Los recuerdos del porvenir* de Garro coincide con el supuesto comienzo del *boom* (1963) a la vez que la estructura temporal de la novela constituye un claro antecedente de *Cien años de Soledad* (1967) de García Márquez, que marca el apogeo del *boom*. (Elzbieta Sklodowska, “El boom y la nueva novela”, *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*, Prentice Hall, New Jersey, 1997, p.513)



Por otro lado, durante los primeros años de vida de Elena Garro, la autora pudo ser y expresarse libremente en cuanto deseaba, pues vivió su infancia en una familia que no seguía al pie de la letra los preceptos del sistema patriarcal impuesto por la sociedad de su época. Su padre José Antonio Garro, era un hombre liberal, que representaba una excepción dentro de la sociedad puritana mexicana, y deseaba que su hija “rompiera con las estipulaciones de la sociedad patriarcal, hiciera estudios universitarios, fuera una persona independiente y desarrollara su talento creativo”⁵:

Mi padre me enseñó a ser independiente. Desde niña supe por él que la única manera de ser independiente era logrando la independencia económica, por eso fui a la universidad, en un tiempo en que era un deshonor que una joven bien educada frecuentara ese lugar. En el bachillerato éramos siete muchachas y tres mil muchachos. Estudié letras en la Facultad de Filosofía y Letras, también estudié ballet y a los 16 años era coreógrafa del Teatro Universitario que entrenaba en Bellas Artes. Desde entonces, salí en los diarios, como una niña prodigio. Los intelectuales, como Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli, Salvador Novo, etc., que eran gentes mayores, tenían una tienda de arte: “Hipocampo” y me llamaron para colaborar con ellos. En ese tiempo, Paz era un oscuro estudiante [...] y había tenido un escándalo mayúsculo, por Carlos Pellicer, que le dedicaba poemas y de quien era muy amigo. Los acusaron de ser amantes. Yo no lo sabía, pues no sabía que había homosexuales. Me hizo la corte escandalosamente. Yo no quería casarme, era muy feliz, pero él es un perseguidor, de profesión. (Gabriela Mora, *op. cit.*, pp. 282-283).

Elena Garro se describe a sí misma como una “partícula revoltosa” en una carta enviada desde Europa a Emmanuel Carballo (Glantz, 2007):

Mis padres me permitieron desarrollar mi verdadera naturaleza, la de “partícula revoltosa”. Estas “partículas revoltosas” producen desorden sin proponérselo y actúan inesperadamente, a pesar suyo. En mi casa podía ser rey, general mexicano, construir pueblos con placitas, casas, cuartel e iglesia, en el siempre enorme jardín por el que paseábamos en burro o a pie (p. 496) ... Yo no pensaba ser escritora. La idea de sentarme a escribir en vez de leer me parecía absurda. Abrir un libro era empezar una aventura inesperada. Yo quería ser bailarina o general (Emmanuel Carballo, “Elena Garro”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Ediciones del Ermitaño, México, 1985, pp. 510-511.).

⁵ Fragmento recuperado de “Así: el inicio. Perfiles sobre la condición femenina. 1941” en *El asesinato de Elena Garro: periodismo a través de una perspectiva biográfica*. Rosas-Lopategui (2005).





Fig. 15. José Antonio Garro. Fotografía recuperada de Rosas-Lopátegui, 2000.

En 1935, cuando Elena Garro y Octavio Paz son novios, José Antonio Garro se da cuenta de que el novio es autoritativo y posesivo, por lo que decide tomar otras medidas:

Papá me iba a meter de monja. Él fue a Puebla a buscar un convento clandestino para que yo entrara allí. Yo estuve de acuerdo. [...] pero mi hermana tan estúpida... Deva... [...] Llamó a Octavio: “Ay, Octavio, tengo una mala noticia. Elena se va de monja”. Y Octavio: “¡Qué, cómo!” Un escándalo, un drama. Y ya no me fui. (Patricia Rosas Lopátegui, “Conversaciones inéditas”, *Proceso*, núm. 1139, p. 56).

Cuando Paz se entera de la decisión del padre de Elena, le escribe: “A nombre de una hipotética vida, de un futuro remoto, te arrebatan del presente [...] te arrebatan el círculo de tus afectos [...] te convierten el mundo en una prisión” (Héctor de Mauleón, op. cit. p. 3). Para Octavio Paz el futuro de su amada resulta hipotético y remoto porque en la sociedad patriarcal, de la cual él forma parte, la mujer simplemente no existe como ente pensante y, por lo tanto, Octavio Paz no se plantea un futuro para ella (Rosas-Lopátegui, 2005).

En 1937 la libertad que le era tan natural en su vida es frenada, cuando se casa con Octavio Paz, la autora da a conocer sus vivencias al comenzar un nuevo capítulo como esposa de un hombre que fue criado, reconoce y cree firmemente en los valores tradicionales característicos de una familia patriarcal.

Garro describe las humillaciones y el desprecio de su marido a partir de la noche de bodas, sus escritos demuestran que desde el instante en que la novia firma el contrato matrimonial, la mujer, en las manos del hombre, se convierte en su instrumento: un cuerpo que no se ama, sino que se posee y se manipula, y para someterlo y domarlo se hace imprescindible violarlo, peor aún, desflorarlo con los dedos (Rosas-Lopátegui, 2005). Así narra Elena Garro su noche de bodas en un poema de corte autobiográfico:



*Los dedos pequeños
de uñas largas
chorrean sangre [...]
Le mostraré a mi madre
que eras virgen [...]
Llueven siglos.
Se levantan muros.
Crecen murallas
para esconder para
siempre a la virgen
violada con los dedos.*

(*Testimonios sobre Elena Garro*, p. 379).

A partir de la primera agresión sexual queda establecida la supremacía varonil, la esposa debe obedecer incondicionalmente a su dueño, el esposo, quien espera que ella se repliegue a sus deseos y necesidades sin cuestionarlo. Y si la mujer se rebela y opta por individualizarse, expresa sus ideas y defiende su autonomía, el esposo la insulta, la golpea y aborrece. El matrimonio con Octavio Paz, como lo predijo José Antonio Garro, la exilia de su proyecto intelectual: en 1938, su marido le impide que termine sus estudios universitarios y en 1944 en Berkeley, tampoco le permite acercarse a la universidad. Garro relata (Rosas-Lopátegui, 2005):

En Berkeley, Paz me prohibía ir a la universidad. Como su beca era muy corta, me metí de criada. Pues no quería llevarme a ningún sitio, ni quería darme un centavo. (Gabriela Mora, “Elena cuenta su historia”, *Elena Garro: Lectura múltiple*, pp. 285).

La joven esposa ingresa al mundo del machismo y descubre su significado esencial a través de la convivencia con su marido: Paz se siente amenazado ante la genialidad femenina y obstruye y aniquila toda posibilidad de desarrollo intelectual para Elena (Rosas-Lopátegui, 2005).

A pesar de las limitantes de Elena para expresarse como lo hizo antes de casarse, surge una oportunidad para incursionar en el mundo del periodismo, su esposo le permite trabajar en este ámbito debido a la necesidad económica por la que atravesaba el matrimonio. Garro describe ese momento en una entrevista (Rosas-Lopátegui, 2007):

Y me casé porque él [Octavio] quiso, pero desde entonces nunca me dejó volver a la universidad. Me dediqué a periodista porque él ganaba muy poco dinero entonces y porque eso no opacaba a nadie, sino que producía dinero. Y me dediqué a callar porque había que callar. (Carlos Landeros, “En las garras de las dos Elenas”, *Los Narcisos*, Editorial Oasis, México, 1983, pp. 130-131).





Fig. 16. Elena Garro y “Chatita” (Helena Paz Garro) de 5 años.

También la maternidad se convierte en un arma que apuntaba en contra de Garro; en una carta dirigida a su amiga Gabriela Mora, fechada en Madrid el 25 de septiembre de 1974, señala: “Cuando Helenita nació, se convirtió en el arma número uno contra mí. [...] Desde entonces, viví aterrada, pues Paz encontró entregar a Helenita con su madre cada vez que yo intentaba el divorcio” (Gabriela Mora, *op. Cit.*, p. 287). En sus diarios registro: “Tomo una decisión, no puedo divorciarme: no tengo ni un centavo, demás Octavio me quitaría a la Chata [su hija Helena]” (Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonio sobre Elena Garro*, p. 157). En el caso de Octavio Paz y Elena Garro, misma situación de todos los matrimonios patriarcales de la época, aunque las leyes protegieran a la madre⁶, los valores culturales la desfavorecían. En los años treinta y cuarenta la población femenina no tenía

⁶ La disolución civil del vínculo matrimonial en México procede de las Leyes de Reforma (1854-57), así que la posibilidad legal existía desde entonces. El primer Código Civil (donde se incluyen los asuntos relacionados con el matrimonio y con la familia) de la época posrevolucionaria data de 1929. En este Código Civil se distingue la patria potestad (conjunto de derechos y obligaciones de los padres sobre sus hijos) de la custodia (la cual, mediante una resolución judicial de por medio, un juez determinaría el cuidado y la posesión de los hijos, en caso de conflicto entre los padres). De acuerdo con estas leyes mexicanas, la mujer tiene los mismos derechos y garantías que su marido. Si Elena hubiera tenido la certeza de que dichas leyes se aplicarían con justicia, se habría divorciado sabiendo que no tenía por qué perder en un juicio ni la patria potestad ni la custodia de su hija Helena. Sin embargo, en el contexto patriarcal mexicano, una cosa han sido las leyes y otra muy distinta su aplicación (Rosas-Lopátegui, 2005, “Así: el inicio. Perfiles sobre la condición femenina. 19941” en *El asesinato de Elena Garro: periodismo a través de una perspectiva biográfica*. p. 48).



acceso a la educación, ni a la vida económica activa, ni siquiera podía votar. En caso de que una mujer lograra una carrera universitaria, su condición femenina le impedía obtener un empleo estable y justamente remunerado. Así, las mujeres tenían derecho al divorcio, a la patria potestad sobre su descendencia y podían ganar la custodia de sus hijos a través de un juicio. Pero ¿cómo podían sostenerse y sostener a su prole, si las instituciones políticas y eclesiásticas les vedaban la posibilidad de adquirir la independencia económica? Sin olvidar que en la sociedad puritana mexicana una mujer divorciada era ferozmente atacada y rechazada por todos los círculos familiares, sociales y religiosos (Rosas-Lopátegui, 2005).

1.2.2. Identidad cultural (criolla e indígena): su vida entre dos mundos

En su infancia en Iguala vive, frente a frente con los indígenas y toca todas las dimensiones de su realidad. Estaba rodeada por su pensamiento mágico, escuchaba sus quejas milenarias, recibe su amor, sus cuidados, sus reproches y vive cotidianamente su hambre y su dolor, sin olvidar a aquellos que vio morir perseguidos por Plutarco Elías Calles. Todo esto hizo mella en su identidad y forma parte definitiva de su psicología (Rosas-Lopátegui, 2003; p. 100).

Garro también tenía una fascinación por lo blanco y rubio, que se explica por su formación. Hay que recordar que su tío Bonnie (figura relevante en su infancia) creía en la supremacía de la raza blanca. Nunca dijo que su padre José Antonio o su madre Esperanza pensarán lo mismo. Sin embargo, sus ancestros por ambas líneas eran españoles blancos y rubios. Elena reflejaba el racismo y la contradicción de la sociedad mexicana en que vivió, una sociedad que exalta su cabello rubio a la vez que la rechaza en su calidad de gachupina o invasora; una sociedad como la mexicana que exalta las culturas indígenas, pero que la sigue explotando y reduciendo al estado animal. Elena es contradictoria porque exalta lo rubio, pero a diferencia de los mexicanos que explotan y discriminan a los indígenas, ella combatió por los derechos de los campesinos como una verdadera seguidora de Emiliano Zapata (Rosas-Lopátegui, 2003; p. 351).



1.2.3. *El General Elena: activismo por los campesinos e indígenas mexicanos*

A mediados de 1957, al mismo tiempo que se daba a conocer como dramaturga en el cuarto programa de *Poesía en Voz Alta*, Elena comienza su historia con los campesinos de Ahuatepec, en el estado de Morelos, durante el sexenio de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958) (Rosas-Lopátegui, 2005). Elena dio a conocer las injusticias que sucedían en esa población a través de cuatro artículos, bajo el título “BREVE HISTORIA DE AHUATEPEC” I – IV, que publicó entre enero y febrero de 1959 en el semanario *Presente!*⁷.

En BREVE HISTORIA DE AHUATEPEC I, Garro revela que, a finales de 1956, en Cuernavaca cuando estaba en la casa de su cuñado, el pintor Jesús Guerrero Galván (esposo de Deva), escuchó por primera vez las atrocidades que se venían cometiendo desde 192 en Ahuatepec: El licenciado Gómez Arana, miembro del partido PAN, le narraba a Guerrero Galván lo que acontecía, un grupo de gente poderosa quería adueñarse de las tierras comunales de Ahuatepec, para convertirlas en casas de lujo; pero como las autoridades comunales del pueblo se habían negado a vender las tierras, una especie de mafia (conformada por banqueros y funcionarios) golpeaba, asesinaba y encarcelaba a los campesinos para obligarlos a firmar contratos de venta en donde vendían el metro cuadrado de sus tierras a veinte centavos, para después ser vendido por la mafia a ochenta pesos. A Elena le pareció que debería haber alguna autoridad gubernamental que ya se estuviera encargando de apoyar a los campesinos para solucionar ese problema, pero Gómez Arana le hizo saber que los campesinos llevaban cuatro años presentando quejas y denuncias ante el Departamento Agrario, ante la Presidencia de la Republica y ante la Cámara de Diputados, y que nadie se interesaba por ellos. Por eso Gómez Arana habría recurrido a Guerrero Galván para ver si él podría llevar a los campesinos ante el General Lázaro Cárdenas, pero su cuñado dijo que no conocía al expresidente de la república. Entonces Deva menciona que Olivia Zúñiga conocía al General Cárdenas, por lo que Gómez Arana menciona que recurría a ella. Unas semanas después, Olivia Zúñiga y Deva visitan a Elena

⁷ El semanario *Presente!*, fue fundado el 11 de enero de 1959, por el líder agrarista morelense Cristóbal Rojas Romero, cuya finalidad era crear un espacio libre, sin censura, para denunciar los fraudes y los crímenes de banqueros, industriales, caciques y funcionarios. *Presente!* Se anunciaba como Miembro de la Sociedad Nacional de periodismo y Escritores Mexicanos, y era un “órgano popular al servicio de la verdad”. Su lema, en la parte superior derecha de la portada, decía: “¡Tierra y Libertad! ¡Cuál Tierra y Cuál Libertad!”. Este periódico aparecía los domingos, costaba 60 centavos y se tiraban ocho mil ejemplares (Rosas-Lopátegui, 2005).



en su casa en la Ciudad de México, solo para decirle que no habían buscado ayuda con Cárdenas porque Zúñiga llevaba enemistada varios años con él.

En BREVE HISTORIA DE AHUATEPEC II, Garro narra como a mediados de abril de 1957, Deva la visita, y que iba acompañada de dos mujeres y un hombre, campesinos de Ahuatepec, así es como Elena conoce a Enedino Montiel, Rosalía Rosas Duque y Antonia Ramírez. Entonces Rosalía le cuenta su historia a Elena: una mañana de agosto de 1956, la señora estaba trabajando en sus tierras cuando llegaron unos pistoleros y unos ingenieros para medir su terreno, y le dijeron que el terreno pronto sería propiedad de Agustín Legorreta, la señora se negó a ceder su propiedad, entonces los pistoleros la golpearon hasta que quedó inconsciente, y al despertar se enteró de que habían matado a su hijo, Mauro Ocampo Rosas.

En BREVE HISTORIA DE AHUATEPEC III, Rosalía le cuenta a Garro que el asesino de su hijo se llama Anselmo Paredes, que después del asesinato había sido nombrado policía. Rosalía también menciona que Legorreta llegó al pueblo en 1952 con la intención de comprar tierras, pero los campesinos se negaron a venderlas porque eran tierras comunales. Los campesinos aseguraban que quienes le propusieron a Legorreta comprar las tierras habían sido Rafael Gonzales de Alba (el director de una escuela en Cuernavaca) y el padre Martín (párroco en Ahuatepec). Para cuando los campesinos visitaban a Elena, Legorreta ya había construido una casa de descanso y un campo de tiro de aves en el pueblo, pues aseguraba que ya había obtenido las tierras con permiso del Departamento Agrario. Por su parte el padre Martín negaba la comunión y amenazaba con el infierno a quienes no cedieran sus terrenos a Legorreta. También le informaron que el Secretario de Gobierno, Suarez Colín, había entrado al negocio con Legorreta, después se sumaron otros, y empezaron a llegar más compradores, después empezaron a quemar milpas, a llevar máquinas para destruir los sembradíos, derribaban cercas e incendiaban las casas de los pobladores.

En BREVE HISTORIA DE AHUATEPEC IV, Elena narra cómo Deva y ella acompañadas de los campesinos que la habían visitado, acuden a todos los periódicos de la Ciudad de México para solicitar la publicación de un escrito donde se contaba la situación que pasaba en Ahuatepec y lo que le había sucedido a Rosalía y Mauro, sin embargo, todos los periódicos rechazan la nota porque no se podría mencionar al señor Legorreta en el escrito.



Como se puede apreciar en los artículos, Deva fue la que “obligo” en cierta manera a Elena para que se sumara al movimiento por la lucha de las tierras de Ahuatepec. Elena Garro solo logró publicar esos cuatro artículos porque su columna “Breve Historia de Ahuatepec⁸” fue silenciada. Adolfo López Mateos acababa de asumir la presidencia el 1 de diciembre de 1958. En enero de 1959, Garro gana las tierras comunales para Enedino Montiel Barona en un juicio legal. Después, en febrero de 1959 es forzada a abandonar México y con ello abandona el apoyo que le brindaba a los campesinos morelenses.



Fig. 17. Con Abelino y Magdaleno, campesinos de Oaxtepec, Morelos, en 1968. Elena se involucra cada vez con más convicción en la defensa de los indios. En 1965 declaró: *Yo trabajo por los campesinos para que se reparta la tierra, para que se democratice México. Porque no hay democracia en México.* Fotografía recuperada de Rosas-Lopátégui, 2000.

Después, el primero de abril de 1967 en *Sucesos Para Todos*, Garro publica el artículo “Los desalojados de Oaxaca”, donde narra cómo 143 jefes de familia sin tierras habían pedido alojarse en la región de El Bajo, estas tierras eran propiedad de los indígenas de la Mixteca Oaxaqueña, pero estos no las utilizaban pues se caracterizaban por un clima caluroso contrastante con el clima frío de la montaña donde habitaban. Los oaxaqueños aceptaron de buena manera la presencia de los fuereños, que eran campesinos dedicados a la siembra de palmas de copra, y otros cultivos frutales, por lo que la región se enriqueció notablemente. Para proteger sus cultivos, los guerrerenses cercaron las tierras, impidieron

⁸ Los artículos correspondientes a la columna “Breve Historia de Ahuatepec”, y los artículos “Los desalojados de Oaxaca” y “El Instituto Indigenista”, se encuentran recopilados en el libro de Rosas-Lopátégui titulado “El asesinato de Elena Garro: periodismo a través de una perspectiva biográfica”.



la libre circulación del ganado, motivo por el cual fueron desalojados de este territorio en 1963, por acusaciones de unos cuantos ganaderos (no nativos de esa región) que explotaban ilegalmente esas tierras para el pastoreo, estos se dedicaron a poner en contra de los guerrerenses a algunos oaxaqueños, también se sumaron el Instituto Indigenista y el gobernador del estado de Oaxaca, Brena Torres (que proclamaba “Oaxaca para los oaxaqueños” y “sólo queremos que el campesino oaxaqueño aproveche lo que le corresponde”), sin embargo los indígenas oaxaqueños no estaban en contra de los guerrerenses, y nunca antes habían pensado en reclamar sus tierras. Como los campesinos no pudieron volver a ocupar las tierras oaxaqueñas, una comisión fue a la capital en 1965 para gestionar nuevas tierras de trabajo, donde fueron apoyados por el jefe del Departamento Agrario, Norberto Aguirre Palancares, que se comprometió a buscar tierras equivalentes a las de Oaxaca en Campeche, Veracruz y Chiapas para reubicar a los campesinos, además fueron indemnizados por las pérdidas de sus cultivos. Este conflicto nunca hubiera existido si el Instituto Indigenista y el gobierno del estado no lo hubieran provocado, adoptando una falsa postura diciendo que les estaban robando tierras a “los miserables indígenas”, sin embargo, nunca se preocuparon en reclamar a los ganaderos esas tierras, para restituirlas a sus legítimos dueños, los indígenas de la Alta Mixteca.

También, publica el artículo “El Instituto Indigenista” el 8 de abril de 1967 en *Sucesos Para Todos*, donde pone al descubierto la mafia (manejada por profesores, intelectuales, antropólogos, etc.) que controlaba a dicha institución en el estado de Oaxaca, que lejos de solucionar los problemas de las comunidades indígenas, reforzaba el sistema opresivo y racista de la época colonial. En el artículo Elena cita las palabras del diputado César del Ángel Fuentes: “Yo creo que el problema del indígena no es cultural; es simplemente económico. Allí donde llega la riqueza llega la cultura; ambas van juntas. La mejor industria que han encontrado los acaparadores y los antropólogos es explotar la ignorancia de los indígenas. Cuando estos se levanten económicamente se habrán escapado de esos parásitos. Fíjese usted que en cuanto un indio tiene dinero para comprar zapatos y traje ya es considerado por cualquier antropólogo como gente de razón” (Rosas-Lopátegui, 2005).

Elena no solo expresa sus experiencias como luchadora social en artículos periodísticos, o sacando de la cárcel a los campesinos, o enfrentándose a los altos funcionarios (Rosas-Lopátegui, 2003), sino que también registró las injusticias sociales de esa época en relatos como “Benito Fernández”, “El árbol”, “Los recuerdos del porvenir”, “El



anillo”, “El zapaterito de Guanajuato”, “La culpa es de los tlaxcaltecas” e “Invitación al campo” (Rosas-Lopátegui, 2005).

Para el cuento “El anillo”, Garro se inspiró en la tragedia de Rosalía Rosas Duque (que publicó en *Presente!* en “Breve Historia de Ahuatepec II y III” el 25 de enero y el 1 de febrero de 1959), donde menciona los despojos y los abusos criminales de Agustín Legorreta:

Así somos los pobres, ni quién nos mire y todos nos pasan por encima. Ya usted mismo lo vio, señor, cuando mataron a mi hijito el mayor para quitarnos las tierras. ¿Qué pasó? Que el asesino Legorreta se hizo un palacio sobre mi terreno y ahora tiene sus reclinatorios de seda blanca en la iglesia del pueblo y los domingos cuando viene desde México la llena con sus pistoleros y sus familiares, y nosotros los descalzos mejor no entramos para no ver tanto desacato. (Elena Garro. “El anillo”, *La semana de colores*, p.115).

1.3. El Teatro en el que creía Elena Garro

En las cartas que Garro compartió con Guillermo Schmidhuber de la Mora, sobresale su confesión sobre la importancia que el autor de *El gesticulador* tuvo para que ella “corriera el riesgo del teatro”, como Usigli gustaba calificar al amar y el sufrir de la vocación a la Dramaturgia.

Rodolfo Usigli escribió *El gesticulador* en 1938, pieza que marcó el tiempo y en el espacio el advenimiento del teatro mexicano como un movimiento hegemónico, con temas esencialmente mexicanos y con características propias. Las relaciones personales y autorales de Rodolfo Usigli y Elena Garro no han sido apuntadas por la crítica, a pesar de que esta dramaturga mexicana fue continuadora de algunas de las búsquedas usiglianias. Además, las indagaciones antihistóricas usiglianias fueron proseguidas con *Felipe Ángeles* (1979), la única obra de teatro sobre la revolución mexicana que puede ser comparada sin detrimento con *El gesticulador* (Shmidhuber, 2007).

Carta de Guillermo Shmidhuber del tres de noviembre de 1981, en Monterrey:
He sido invitado a dar una ponencia en la Universidad de Kansas en un Simposium/Festival sobre “Contextos y Perspectivas: Teatro Latinoamericano Actual” [...]. Mi ponencia hablará sobre la libertad y el teatro. Analizaré tres conceptos de libertad: La libertad cósmica, la libertad del “nosotros” y la libertad del “yo”. Creo que el teatro latinoamericano ha hecho demasiado hincapié en el teatro social del “nosotros”, y no será un gran teatro mientras no cubra las tres libertades.



Analizaré tres obras, siendo la tuya, como todo tu teatro, la que alcanza un equilibrio superior al teatro social, y que se acerca más al teatro matizado a lo “griego” por las tres libertades.

Contestación de Elena Garro el 27 de enero de 1982, en París:

Uno de los traumas fuertes que tengo, me lo produjo el hecho de que mataran a mis gatitos mexicanos unos días después de lo de Tlatelolco. Escribí una obra de teatro, se llama “Sócrates y los gatos”. ¡Es fuerte! Es lo único que he escrito sobre el famoso Movimiento. Es en tres actos. Podríamos decir que es la tragedia de los mártires anónimos, en ella figura también Agripina, mi perra, a la que también asesinaron. La obra es completamente realista. Es una especie de retrato de una situación revolucionaria... Tal vez mis animales eran contrarrevolucionarios. Como ves, tampoco yo creo en la ridícula mentira del teatro de “nosotros”. “¡nosotros!” ¡Vaya demagogia! No estoy en contra de la demagogia cuando la hacen los políticos demagogos, que para eso están. Pero sí me opongo a las obras de los impostores inventados por los políticos demagogos, que están terminando con el teatro en el mundo entero. En teatro era el espejo del hombre y su destino. Ahora quieren convertirlo en un miserable mitin político en el que nadie cree ni se reconoce. En una época tan trágica como la nuestra han hecho todo lo posible por romper ese espejo, y para ponernos una venda que nos impida contemplar la tragedia ¡terrible! que nos circunda. A nadie le he dicho que tengo escrita “Sócrates y los gatos” que tal vez se publique después que yo haya muerto. Es un espejo infame. No creo que quieran verse retratados sus protagonistas, que somos todos los modernos. A ti que crees en el teatro, en el único teatro que existe y en el que yo también creo, te lo cuento y tal vez algún día te la envíe, no para que la publiques, ni para que la comentes, sino para que me des tu opinión.

¿Te acuerdas que hablamos de la censura interior? Creo firmemente en ella y solo es el resultado de la censura interior. ¿Por qué tengo miedo de enseñar “Sócrates y los gatos”? No tuve miedo al escribirla en Nueva York en 1972, todavía no me habían pegado lo suficiente.

Me gustaría leer tu ponencia. ¡Es tan raro escuchar a alguien que crea todavía en la misión sagrada del teatro, ahora que lo han convertido en slogans, carteles y consignas! El teatro es la dimensión de la tragedia y está por encima de los carteles o del llamado “teatro realista o socialista o popular”. ¿No te parece que Calderón, Lope y Sófocles, etc., hicieron teatro político? Es decir que su teatro entraba dentro de la política de su tiempo. ¡Claro que el teatro político en el más alto sentido de la palabra, es decir, en el sentido religioso del hombre! Sin embargo, los clásicos carecían de “mensaje”, hablo del mensaje del teatro de “nosotros”. El hombre (y la mujer) es singular. Y en su singularidad está su universalismo y, por ende, su tragedia. Si lo convertimos en masa, pierde su sentido de ser, y se convierte en algo informe e inhumano, es decir, en el sueño soñado por los totalitarios. En la singularidad de Edipo nos podemos reconocer todos, porque es un arquetipo, pero en el teatro de “nosotros”, donde el hombre se convierte en una caricatura colectiva, nadie podrá



reconocerse. ¡Helas! asistimos al triunfo de los impostores en el arte, tan necesarios a los demagogos de la política. Fincan su “fuerza” en las palabrotas, en la obscenidad y en la pornografía. No asustan a nadie, en cambio, corrompen a muchos. Hablas de libertad. Palabra equívoca a la que habrá que lavar con lejía para poder pronunciarla. En la única libertad que creo es un espacio abierto dentro de nosotros mismos, el único espacio libre que nos queda para soñar, pensar y crear, aunque tu obra quede secreta y ese espacio a fuerza de tener miedo se estreche cada día un poco más. También yo creo en el teatro griego. Renunciar a él es renunciar a lo sagrado. La Misa es o era también un espectáculo teatral de orden superior. Yo creo en el escenario y en el foso que separa al espectador del actor, esa distancia le da la dimensión de espacio necesario a su sentido sagrado. Estoy en contra del teatro que se hace en los mercados o en las calles, salvo cuando está hecho por los verdaderos titiriteros o de los hombres mosca o por los merolicos, auténticamente populares.

CAPÍTULO II. ¿De qué y de quiénes habla Elena Garro?

2.1. Temáticas en la obra literaria de Elena Garro.

La forma más evidente de la identificación de los individuos con una cultura es la aceptación de los valores éticos y morales que actúan como soportes para preservar el orden de la sociedad. Los valores expresan la relación entre el deseo del individuo -ya ha determinado también socialmente- y lo realizable en el ámbito social, lo cual es propio de todo imaginario social, que contiene, tanto las tradiciones heredadas del pasado, como las iniciativas del cambio del presente siempre con algún sustrato grupal, aunque se manifiesten individualmente. El discurso literario, como otros discursos, entre muchos otros sentidos, manifiesta una reflexión ética sobre las crisis de identidad culturales, sean individuales, familiares y/o grupales, en lo político, en lo social, en lo educativo y en lo religioso (Gambetta-Chuck, 2007; p. 31-32).

La literatura de Elena Garro es resultado de una recreación de sus obsesiones más cercanas y se expone en ella como si se mirara ante un espejo (Ramírez-Olivares & Palma-Castro, 2007). Algunos tópicos clásicos de sus creaciones son (Del Gesso-Cabrera, 2007):

- El tono autobiográfico.
- La añoranza de la infancia
- El poder como generador de conflictos, intrigados y trampas que dañan física y psicológicamente.



- El manejo circular del tiempo, por la combinatoria arbitraria entre presente, pasado y futuro que alimenta la confusión y la intriga.
- La relación simbiótica de madres e hijas que llevan al desdoblamiento o a la simultaneidad o la cómplice continuidad de una en la otra.

2.2. Las mujeres de Elena Garro.

2.2.1. Los personajes femeninos en la literatura de Elena Garro

Sus personajes femeninos se mueven en un mundo hostil y caótico donde su participación es tenida a menos, ignorada, y su única salida es la evasión, la unidad del poder destructor a través de la desaparición misteriosa o la muerte. Estas criaturas deambulan agobiadas, decepcionadas y nos muestran su lucha desafiante ante el destino, lucha finalmente estéril que deja al narratario en la incertidumbre, en el desasosiego, al ignorar si pudieron o no vencer las adversidades, si lograron o no resolver los conflictos ya que los desenlaces están planteados en las brumas de lo ambiguo, lo misterioso y, muchas veces, lo mágico. Las mujeres de Elena Garro viven permanentemente en una situación de orfandad, de exilio, tanto interior como exterior. Uno y otro aparejan soledad, hermetismo y degradación que fomentan, además, la incomunicación, la falta de voluntad y el papel de víctima. Tienen comportamiento que rayan en lo patológico; actúan ante quienes las someten, con complacencia que las obliga a la aceptación del sufrimiento y la marginación. Estas vivencias emocionales se reflejan en la enunciación, en los círculos escriturales que manifiestan multiplicidad de voces, fragmentaciones, piezas dispersas imposibles de armar, coherencia que nos conducen a incoherencias y significaciones que se agrupan en verdaderos sinsentidos. (Del Gesso-Cabrera, 2007; p. 17-18).

Las protagonistas de Garro parecen vivir en una pesadilla estancadas en el tiempo. Son las historias de las mujeres abandonadas por la sociedad. En cada una de ellas hay una historia llena de miedos y es como si cada protagonista perpetuará el pecado del silencio, del olvido, del abuso del cónyuge, del exilio. Es importante, a su vez, señalar como Garro, a través de la escritura, forma un arquetipo femenino que persiste en romper esquemas establecidos hasta escapar a través de la fantasía, la imaginación, la locura o la muerte eterna (Gonzalez, 2007).

Respecto a la femineidad, Gambetta-Chuck (2007) menciona que, en el discurso de Garro, esta se entiende como el rol identitario y el conjunto de presuposiciones para la conducta de las mujeres, tanto como el sentido del ser que se autorreconoce femenino,



siempre históricamente determinados. Este sujeto femenino no es construido desde la femineidad autónoma, sino desde cierta subalternidad heredada de la concepción femenina amorosa pasiva de la mujer, un ser siempre a la expectativa, en el reclamo merecido pero dispuesto a recibir las migajas del amor porque, en el discurso amoroso suplicante, de Elena, hay ficcionalmente, hijas eternas y adultas infantilizadas; no hay figuras canónicas de madres, pero sí de algunas suegras, que vigilan como extensiones del poder patriarcal, aunque maternas son las nanas y las sirvientas, tienen una función inferior porque se enfatiza el esquema patriarcal restringido y extensivo, aunque se refuta el rol de madre para las protagonistas, aludiendo a la propia concepción de Garro sobre la maternidad, pues ella siempre se consideró como una hermana para su hija y, a la vez ese fue el rol que su madre había tenido con la escritora. Los modelos estéticos de mujeres tan bellas como pasivas, angélicas y demoniacas, instaurada en amores imposibles, rodeadas de auto justificaciones de culpa, de fugas reiteradas, de autocastigos constantes, son modelos innegablemente masculinos.

Elena Garro es hija de una burguesía mexicana, por lo tanto, también plasma a mujeres con tintes de la mujer educada, lectora, aunque estas características solo se las adjudica a los personajes femeninos que son parte de la clase alta. Pero también defiende la condición marginal de los indígenas y de las mujeres, a la vez que favorece la alianza que promueve con los oprimidos: mujeres (blancas, burguesas, eternas niñas), e indígenas del ámbito doméstico (sirvientas fieles, sobre todo, nanas y cocineras, aunque también algunos varones respetuosos) (Gambetta-Chuck, 2007).

En mi opinión, haciendo referencia a lo mencionado por Gambetta-Chuck en el párrafo anterior, Elena Garro plasma a las mujeres en sus obras según su entendimiento sobre ellas (determinado por su contexto social y cultural influenciado por un sistema patriarcal del siglo XX, por sus vivencias y en parte por su educación). A pesar de ello, Garro no construye sus personajes femeninos desde un punto de vista feminista, aunque se perciba un discurso de reclamo, de protesta sobre el trato que sufren las mujeres, no se observa una defensa directa de éstas en sus escritos.



2.2.2. La importancia de la mujer indígena mexicana en la vida de Elena

Garro

Elena ya había estado en contacto con el mundo indígena desde sus años infantiles en la Ciudad de México a través de sus nanas y las criadas de su casa. así lo relata en *“Una mujer sin cocina”: A Lelinca [...] le gustaban mucho las cocinas. En ellas sucedían lo mejor del mundo: los postres, los hechos históricos, las hadas, los enanos y las brujas que salían de las bocas de las criadas. Era curioso que las criadas siempre le daban la espalda, hablaban sin mirarla, mientras producían rabanitos. [...] Sus trenzas negras se mecían al compás de sus palabras misteriosas. Lelinca columpiaba los pies en la silla de tul y esperaba a los dragones, a los nahuales, a las cenizas y a las lenguas de fuego, anuncio del fin del mundo. Las criadas eran adivinas y pitonisas y estaban en su casa para avisar de los peligros y que ésta no cayera en el pozo de todos ignorado. [...] Lo sabían todo, porque estaban allí desde mucho antes de la llegada de los españoles. ¡Por eso Lelinca les obedecía!* (Rosas-Lopátegui, 2003; p. 99).

Y ciertamente a Elena le gustaban mucho las cocinas, pues las incluye como espacio principal donde se desarrollan sus historias: las encontramos en cuentos como “La culpa es de los tlaxcaltecas” y “El árbol”, en la obra de teatro “Los perros”, en la novela “Testimonios sobre Mariana”. La cocina es como la entraña de la casa, es un lugar donde la familia se reúne, donde hay fuego, donde se cuentan intimidades (Del Valle-López, 2007).

Si en su casa de la Ciudad de México las indias le hablaban dándole la espalda mientras ella escuchaba y obedece, como en una instantánea de los dos mundos separados, en Iguala va a dialogar con ellas y será testigo de su opresión. Iguala en los años veinte era “un pueblo de indios nada más” y en la Ciudad de México prevalecía o dominaba la población blanca y mestiza. Por lo tanto, vivir en una comunidad indígena creará condiciones diferentes en la casa y en los alrededores del mundo de Elena (Rosas-Lopátegui, 2003; p. 100).

2.2.3. Obra dramática sobre la mujer indígena y rural mexicana

Las historias de Garro cuentan con una dualidad tanto realista como fantástica, introdujeron en la literatura la cosmovisión de los pueblos de provincia, del campesino y de la mujer indígena en una época en la que estos grupos habían pasado a segundo término (Del Ángel 2015).



A continuación, menciono las obras dramáticas que tienen como roles principales a mujeres de campo, mestizas e indígenas, destacando su vida diaria y su forma de ser según la perspectiva de Elena Garro.

En “Los perros”, Garro muestra a dos mujeres pueblerinas, Manuela y su hija Úrsula, tan pobres que son marginales inclusive en el pueblo al que pertenecen, por más que sus esfuerzos se dirijan a ser parte de la comunidad y de su vida social. En tres episodios continuos, Manuela y su hija que tiene 12 años, viven con zozobra el momento previo a la fiesta de su pueblo, ensombrecido por la amenaza de Jerónimo, que quiere secuestrar a la jovencita. Luego la amenaza ya explícita en el aviso de Javier (primo de la niña coludido con Jerónimo) y finalmente el recuerdo de la historia semejante que vivió la madre (raptada, violada y maltratada por quien a la postre sería el padre biológico de Úrsula), quien, al revivirla, desorientada por el recuerdo de su propio dolor, pierde a su hija sin darse apenas cuenta. Así, la indefensión de ambas mujeres se manifiesta no solamente como pobreza y hambre, también como constante miedo y necesidad de protección (como la que exhiben los perros de una casa, con sus dientes y sus ladridos). La llegada de Javier a la casa de las mujeres permite pensar en un principio que es posible escapar al destino ya manifiesto para Úrsula, más las explicaciones del joven sobre lo que le espera a la niña, son más bien cargadas de miedo: contar de forma explícita lo que quiere Jerónimo (robarse a Úrsula para “un grave pecado que es peor que arrancarle la piel a un niño”) no tiene como finalidad alertar a su prima, sino que deja ver la perversa solidaridad entre machos. Es entonces, que se puede decir que, en esa casa, los perros no ladran, nadie hace ruido respecto al trágico fin de Úrsula, “poseída” por Jerónimo como Manuela lo fue por el padre de su hija: el crimen que se comete en “Los perros” es determinante apenas para sus dos víctimas, la sociedad no abrirá la boca en su defensa, normalizándolo todo (Gómez-López, 2011).

En “El rastro” se habla de Delfina Ibáñez, una mujer de campo de 19 años, que está embarazada, y su esposo Adrián Barajas de 23 años. Adrián, pobre y huérfano de madre, pretende que la muerte de su madre, maltratada y abandonada por su padre, pero también abandonada por él mismo, fue provocada por el amor y el deseo que este hombre siente por Delfina, a la que va a asesinar para crear así una justicia perversa (Gómez-López, 2011) (matando una mujer para compensar la muerte de otra, y liberando así a Delfina de una vida infeliz al lado de él, como quisiera haber librado a su madre del yugo de su padre). Esta justicia masculina no tranquiliza tampoco al protagonista (se arrepiente de matar a su esposa, llora), que habrá de ser ejecutado acuchillado (por el hombre I, una de las dos



conciencias de Adrián, que tienen como propósito influir sobre sus decisiones, que en este caso le dice burlescamente que no recuperó nada, pues sin la esposa o con ella, no cambió nada, ni alivió su dolor, impulsándolo al suicidio), “para que aprenda, aunque sea tarde”.

En “El rastro”, el término *rastro* tiene dos significados en el texto dramático: uno es implícito en el sentido en que los miembros de una sociedad siguen repitiendo el sendero o las huellas establecidas por la cultura; y el segundo es explícito, en México el rastro es lo que en otros países de habla hispana se conoce como el matadero, lugar donde se matan a los animales cuya carne se distribuye en los mercados y tiendas para consumo de la población. Elena Garro nos presenta a las mujeres como víctimas de la fuerza de los carniceros/ los hombres. Adrián, como su padre, va a inmolar a su presa. Así como Adrián de niño presenció la violencia de su padre hacia él y hacia su madre, este abuso que lleva dentro lo conducirá a repetir los mismos actos sobre Delfina (Rosas-Lopátegui, 2002).

En estas obras, Garro resalta la forma de vestir de las mujeres indígenas y de campo en nuestro país:

- En “Los perros” Úrsula va “*descalza* (tiene los pies rajados), *desmechada*. *Viste una falda vieja color lila y una blusa del mismo color*”.
- En “El rastro”, Delfina usa falda lila, se peinaba de trenzas, pero ahora lo lleva suelto.

También, enfatiza en las características de los pueblos y las casas donde viven estas mujeres:

- En “Los perros” se menciona que “El pueblo está lleno de agujeros”. Úrsula y Manuela viven en “*una choza*” de adobe donde hay una “*cama de otates, [...] un fuego encendido y sobre él un bote de petróleo en el que se cuecen elotes. Al fondo de la habitación, otro fuego y sobre él, un comal.*”
- En “El rastro” el matrimonio vive en “*un jacal apartado en un rincón del campo, redondo y silencioso. A la izquierda una cerca de piedras y un pirú*”.

Finalmente se da importancia a las creencias de estas personas, partiendo de la cosmovisión de los pueblos indígenas del país. En especial se enfatiza en la oscuridad como advertencia del peligro:

- En “Los perros”, Javier menciona: “No tarda la noche en volverse muy oscura. Los árboles están soltando sus demonios y rodeándose de sombras...”.
- En “El rastro”, cuando el HOMBRE II dice: “¡La serpiente!, la escurridiza, la peligrosa, que camina sin ruido y sólo al vernos nos echa el mal de ojo”, hace



referencia a Delfina que es percibida por Adrián como una mujer maldita que lo hechizó a través de su belleza y sus encantos; es importante mencionar que, de acuerdo con la cosmovisión nahua, esto podría hacer alusión a un ser maligno al servicio del Diablo, que tienen la capacidad de aparecerse tomando la corporalidad de diferentes animales (como una serpiente), y provocar daño o enfermedad a través del “mal de ojo”.

Delfina habla sobre el temor al sentirse sola en la noche, sin nadie que pueda salvarla de su esposo: “No me espantes, Adrián, guarda tu cuchillo... la noche está muy sola y nadie vendrá a impedirte que hagas lo que no quieres hacer... [...] recuerda que mis pasos no conocen el lugar adonde tú quieres mandarme, sola, a oscuras, perdida de mis padres y de mis hermanos, penando en parajes que no he visto...”

Podemos observar que la escritura de estas obras cumple con el modelo del manejo circular del tiempo, por los saltos entre un tiempo presente, pasado y futuro que alimenta la confusión y la intriga. Más allá de eso este recurso empleado por la autora nos muestra la violencia que las mujeres de estas historias viven ha perdurado de generación en generación: Además el manejo circular del tiempo también contribuye a que la historia pueda ser atemporal, pues la violencia ha existido y sigue existiendo para las mujeres indígenas en la vida real.

Otra mujer indígena en el teatro de Garro es Luisa, personaje que analizaremos en este trabajo.



CAPÍTULO III. Antecedentes de la obra *El árbol*

3.1. *El árbol: transición del cuento al texto dramático*

Fue el año de 1958 cuando Garro publicó un cuento titulado “El árbol o fragmento de un diario”, en el número 484 del suplemento *México en la cultura* del periódico *Novedades*, dirigido entonces por Fernando Benítez. La anécdota central del cuento de 1958 reaparece como pieza teatral bajo el título de “El árbol”, en la *Revista Mexicana de Literatura*, en el número doble 3-4 de 1963. Para 1964 Garro publica el volumen de cuentos titulado “La semana de colores” que incluye el relato “El árbol” en su versión cuentística definitiva. La pieza teatral, en cambio, se publica en 1967 como libro bajo el sello de la editorial Peregrina dentro de la colección “Teatro de bolsillo”, posteriormente se incluye en la segunda edición de 1983 del libro “Un hogar sólido” de la Universidad Veracruzana, en el año 2000 como parte de “Elena Garro, Teatro: una nueva colección de teatro” (Rodríguez-Torres, 2005) y, se incluye en la edición de 2016 de “Elena Garro Teatro completo” bajo la editorial Fondo de Cultura Económica. Entre las versiones cuentísticas y las versiones teatrales existe una serie de variantes y modificaciones, mostrando la evolución de las inquietudes sociales y artísticas de Elena Garro, encaminadas a la perfección del texto.

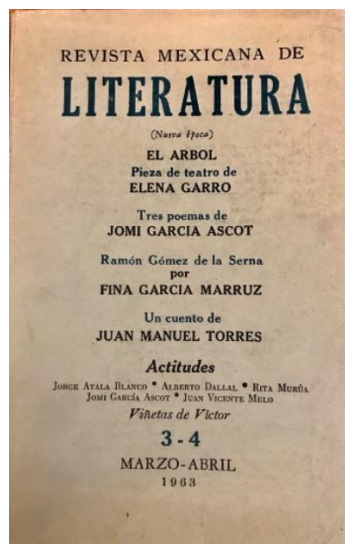
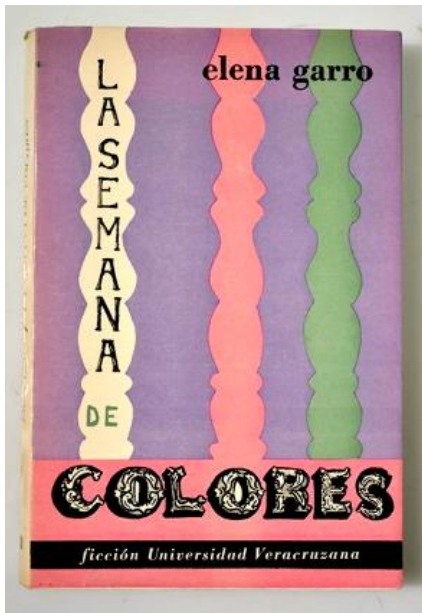


Fig. 18. Cubierta original de la Revista Mexicana De Literatura (Nueva Época) 3-4. Marzo-Abril 1963. Fotografía de AbeBooks, 2024.





INDICE

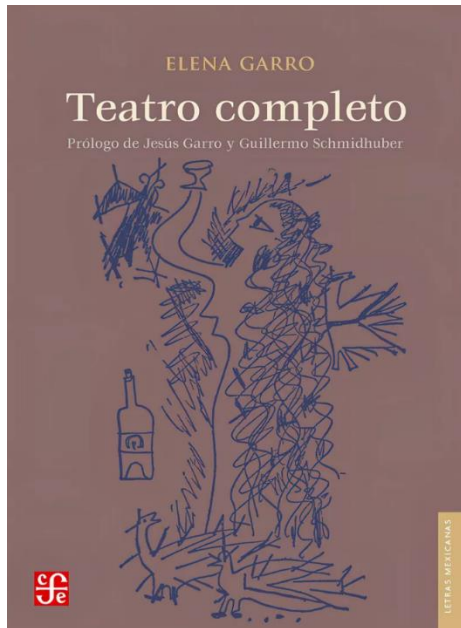
La culpa es de los Tlaxaltecas	7
El Zapaterito de Guanajuato	36
¿Qué hora es?	55
La semana de colores	75
El día que fuimos perros	97
Antes de la guerra de Troya	109
El robo de Tizta	121
El duende	143
El anillo	159
Perfecto Luna	173
El árbol	191

Fig. 19. Portada e índice del libro de cuentos La semana de Colores, publicado en 1964 por la Universidad Veracruzana; Lugar de edición: Xalapa, Ver. Méx. Fotografía de Librerías de Ocasión, 2017.



Fig. 20. Portada del libro Un hogar sólido y otras piezas. Editorial: ficción Universidad Veracruzana; año 1983; Lugar de edición: Xalapa, Ver. Méx. Ilustrado por Juan Soriano. Fotografía de Librería UV, 2020.





ÍNDICE

Nota editorial, Álvaro Álvarez Delgado
Elena Garro, dramaturga, Jesús Garro Velázquez y Guillermo Schmidhuber de la Mora
Nota de la autora

TEATRO COMPLETO

Un hogar sólido
 Los pilares de doña Blanca
 El Rey Mago
 Andarse por las rumbas
 Ventura Allende
 El Encanto, tendajón mixto
 La mudanza
 La señora en su balcón
 El árbol
 La dama boba
 Los perros
 Felipe Ángeles
 Benito Fernández
 El castro
 Sócrates y los gatos
 Parada San Ángel

Fig. 21. Portada e índice del libro Teatro Completo; año de publicación: 2016. Editorial: Fondo de Cultura Económica. En la portada se aprecia el grabado de Juan Soriano que acompaña a la pieza teatral El encanto, tendejón mixto; en la edición de 1958 de Un hogar sólido y otras piezas en un acto de Elena Garro. Fotografía de Google Books, 2016.

3.2. Sinopsis

La trama se desarrolla en la residencia de Marta, ubicada en la Ciudad de México. Un día, Luisa, la esposa de Julián (ambos empleados de la hacienda del padre de Marta), llega a la casa de Marta con evidentes signos de violencia física. Luisa revela que Julián la maltrata habitualmente (Cadenas, 2024), Marta atiende a la recién llegada con desprecio mal disimulado, le ofrece comida, un baño y consejos para corregir su conducta con el marido para evitar que éste la golpee, y escucha impaciente los retazos de la vida de la mujer: el acontecimiento traumático que marcaría su vida, su primer matrimonio y el asesinato por el cual Luisa pasó años en la cárcel, los más felices de su vida. El encuentro termina con un nuevo asesinato (Rodríguez-Torres, 2005).



3.3. Personajes

- **Marta:** Mujer criolla de 50 años, hija de hacendados de clase alta que vive acompañada únicamente de sus sirvientas en la Ciudad de México.
- **Luisa:** Mujer indígena de 57 años cercada por la miseria y el maltrato por parte de su esposo. Aparece inesperadamente en la casa de Marta, sucia y golpeada.
- **Julián:** Esposo de Luisa y ex trabajador del padre de Marta.
- **El Malo:** Referencia al demonio, al diablo.
- **El árbol:** Ser entre lo mitológico y lo terrenal, que expía los pecados.

3.4. Contexto social

La historia parece haber partido de una experiencia de Elena Garro, vivida durante los años en que se involucró en la defensa de las tierras de los campesinos de Ahuatepec, Morelos, entre 1954 y 1958 (Rodríguez-Torres, 2005); como lo registra Lucía Melgar, Garro expresó: *“un día llego yo a mi casa, que estaba toda alfombrada, muy elegante, y ¿a quién veo sentado ahí? A un pobre indígena con los pies... pero ya como de madera, de esos que han usado siempre huaraches y se les rajan, parecen de madera, y un traje, un pantalón de manta, lleno de parchecitos y con una cara muy noble, pues Enedino Montiel Barona, y su mujer Antonia, una mujer muy rara, que es la que me inspiró el personaje ése de “El árbol”. Antonia me contó esa historia, que le había pasado a ella... Y me metió un miedo horrible...”* (Melgar-Palacios, 2002). No obstante, la construcción literaria contiene aspectos estilísticos que no pudieron salir de la anécdota real, sino del oficio literario de la autora (Rodríguez-Torres, 2005).

3.5. La teatralidad en el texto dramático de *El árbol*

Elena Garro escribe sus obras dramáticas pensando en todo el proceso teatral, enlaza fantasía y realidad con pleno conocimiento de que está reflejando un mundo posible donde el espectador tomará los elementos similares a la vida real para reflexionar en torno a su contexto, gracias a los elementos de fantasía. De esta manera tiene especial cuidado por el manejo del texto dramático, el cual va evolucionando de tal manera que en un principio la autora refleja un deseo por el control total del texto, hasta el de la puesta en escena y que con el paso del tiempo ofrece mayor libertad al director sin dejar de puntualizar aspectos importantes de la espectacularidad (Ramírez-Olivares, 2007).

Patricia Rosas Lopátegui comenta que Garro se sumerge en el teatro a la edad de 17 años como “coreógrafa del teatro de la Universidad a cargo de Julio Bracho. Se relaciona



con Javier Villaurrutia y con Rodolfo Usigli”. Posteriormente, en 1957, escribe tres obras para el proyecto “Poesía en voz alta” y va más allá de la coreografía, pero con el conocimiento y la idea previa del espacio escénico. Por ello y por la idea de la palabra como factor crucial para la representación en “Poesía en voz alta”, el teatro de Elena Garro contiene en el texto dramático una importancia crucial para lograr la teatralidad⁹ (Ramírez-Olivares, 2007).

El texto dramático, de acuerdo con los estudios de María del Carmen Bobes Naves¹⁰, “se caracteriza, frente al lírico y al narrativo por contener virtualmente su propia representación”. Además, menciona que el texto espectacular está formado por acotaciones, muchas o pocas [...] y también incluye en el diálogo indicios que precisan el lugar donde ha de ser representado: las actitudes, las distancias, los movimientos que han de mantener, han de ver o de hacer los actores para dar vida a los personajes y para realizar el diálogo en directo. La conjunción del texto literario y del texto espectacular muestra el texto dramático que Elena Garro presenta en sus obras (Ramírez-Olivares, 2007).

Las acotaciones se vuelven importantes en el proceso teatral, porque son parte de los aspectos que se tomarán en cuenta para la puesta en escena y con ellos se contribuye a la percepción del espectador. Elena Garro plantea con acotaciones iniciales un marco de referencia sobre lo que ha de ser la puesta en escena, no en vano son específicas y detalladas. Aun así, las acotaciones también permiten cierta libertad para contribuir con el texto espectacular, aquí el director puede jugar con la entrada y salida de personajes, incluir recursos sonoros y visuales (música, ruido, luces) (Ramírez-Olivares, 2007).

En las acotaciones iniciales en “El árbol”, Garro determina la edad de los dos personajes femeninos que salen a escena, lo que ya involucra una noción y percepción de ellos para que el espectador vaya descifrando el mensaje:

PERSONAJES

MARTA (50 años)

LUISA (57 años)

Además, determina el lugar geográfico donde se desarrolla el relato: “Interior de la casa de Marta en la Ciudad de México” (2016, p. 95). Aquí Garro se vuelve más específica al referirse a la Ciudad de México, pero ella misma resuelve la percepción de esta

⁹ Teatralidad: Espacio textual en sus relaciones con la escenificación. Según Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989.

¹⁰ María del Carmen Bobes Naves, *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Arco/Libros, Madrid, 2001.



especificación por parte del espectador a través de didascalias¹¹ que se indican tan solo en la segunda línea del diálogo (Ramírez-Olivares, 2007), más adelante, cuando dice “MARTA: ¿Qué la trajo a México?... ¿Qué pasó, Luisa?” (p. 95).

También en estas acotaciones la autora determina el tipo de lugar que dará la idea del estatus y forma de la mujer que ahí reside: “Habitación de dormir grande y espaciosa, amueblada con objetos y muebles de época (p. 95). Garro sabe que escribe para trascender; aquí da mayor libertad al director para escoger y determinar los muebles que se mostraran para transmitir lo que la autora quiere acerca del lugar y los personajes que hay residen. Los “muebles de época” permiten la actualización del texto, pues basta con poner muebles que estén de moda en el momento de la puesta en escena para que el espectador visualice el contexto que Garro propone. Para ello, el director ha de tomar en cuenta la personalidad del personaje Marta, en la cual Garro sí es determinante y la relación con el otro personaje en escena (Ramírez-Olivares, 2007).

Las acotaciones iniciales también determinan el ambiente, el cual se enfatizará con la actuación de las actrices: “Reina un gran silencio. Marta, sentada en un canapé, lee. Un campanillazo que viene de la puerta de entrada atraviesa la casa. Marta se sobresalta. La campanilla vuelve a llamar con más violencia. Marta se levanta” (p. 95). Aquí, Garro determina el texto espectacular al romper el silencio y la tranquilidad del personaje de la primera escena con los sonidos violentos de los campanillazos. Garro juega más con el aspecto auditivo, más allá de los diálogos y las voces de los personajes (Ramírez-Olivares, 2007).

Es importante resaltar que la autora da libertad al director en el uso del vestuario. Tan solo describe que “Luisa [...] levanta sus enaguas sucias” (p. 95).

Otro punto importante, es la representación del tiempo, se indica un salto de tres horas. La acción comienza a las cinco de la tarde y se prolonga hasta la noche, eso se percibe en la acotación donde dice: “El reloj da las ocho” (p. 100), y posteriormente en las didascalias en el diálogo donde Marta dice a Luisa: “¡Las ocho! Se pasó usted tres horas en el baño” (p. 100). Luego la acción pasa cuando llega la oscuridad de la noche. También en el tiempo de la obra se hace alusión a las cinco de la tarde de muchos años atrás; esto se percibe cuando Luisa dice a Marta: “Eran las cinco de la tarde y yo comencé a gritar: ‘¡Ahí está, ahí está!’, gritaba yo. ‘¿Quién ha de estar?’, me contestaban mis padres porque

¹¹ Bobes Naves afirma que: “Las indicaciones espectaculares pueden estar escritas aparte del diálogo (acotaciones), o pueden estar incluidas en el mismo (didascalias)”.



ellos no lo veían” (p. 102). Esta alusión no se visualiza, pero es parte del texto escénico, puesto que, en la actuación de las actrices y el diálogo de los personajes, el espectador puede asimilar la coincidencia de la hora en que Luisa vio por primera vez “al Malo”, con la hora de la llegada a la casa de Marta, que no se dice explícitamente, pero que se deduce por la acotación y mención de “las ocho de la noche” y el transcurrir de tres horas después de la llegada de Luisa. En este sentido Garro teje una serie de códigos que el espectador debe descifrar para captar el mensaje (Ramírez-Olivares, 2007).

El texto dramático sirve como medio de reflexión para el espectador, por ejemplo, Luisa dice que El árbol se secó porque “Le eché encima mis pecados y se secó, Martita, se secó...” (p. 109), lo que se complementa con las acotaciones siguientes: “Pausa. Marta, nerviosa, mira a todas partes” (p. 109). La pausa y la actuación de la actriz que representa a Marta permitirán cierta abstracción del espectador, que culminará con la reflexión del final cuando Marta dice que a Luisa nadie la quiere en el pueblo y que está loca sólo porque El árbol se secó y aparece Luisa para decir: “(todavía detrás de la puerta): Por eso, Martita, por eso...” (p. 110). El final es abierto y el espectador llenará los vacíos para determinar el final. Para ello debe percibir bien el tiempo (misma hora de la acción de hace años con la acción que transcurre en el momento) y los diferentes signos que se le presentan en el espacio escénico (Ramírez-Olivares, 2007).

3.6. Uso del lenguaje en el texto dramático de *El árbol*

La obra *El árbol* de Garro no cuenta con un segundo idioma o lengua originaria de México, esto puede ser por que la autora no hablaba una lengua indígena del país (no se tiene registro de que Elena Garro hablara una lengua originaria). Sin embargo, para recalcar la existencia de dos mundos, el criollo y el indígena, es decir, dos culturas, constantemente se hace uso de expresiones para diferenciar el origen cultural de Marta en contraste con el de Luisa, que van desde palabras, frases o estructuras gramaticales más elaboradas. Por lo tanto, en el texto se pueden apreciar dos lenguajes característicos: el español empleado por Marta y el español empleado por Luisa.

Para revisar estas dos culturas haré un análisis de las expresiones utilizadas por los personajes en el texto publicado en 2016.



- **El español utilizado por Luisa**

Los indios deben soportar malos tratos, porque “Dios así lo quiso”. El indígena, por lo tanto, está subordinado al hombre de razón. Por lo mismo, el léxico de Luisa desde el inicio de la historia conlleva expresiones netamente indígenas, como la palabra *Martita* (Del Valle-López, 2007). Este vocablo es recurrente en el texto, ya que se encuentran registradas 95 repeticiones en el relato.

En la palabra *Martita*, “-ita” es un sufijo que denota disminución de tamaño en el objeto designado; por lo tanto, cuando alguien lo agrega a un nombre puede indicar cariño, amistad, intimidad, confianza, familiaridad. Sin embargo, en la gramática náhuatl la partícula “-tzin” representa respeto, reverencia, veneración al anciano, a la mamá; de ahí que se diga *Tonantzin* (madrecita). Además, mediante la terminación -tzin se forman sustantivos diminutivos derivados que designan personas, animales o cosas más pequeños que los que nombran los sustantivos originales; de ahí que se diga *citlaltzin* (estrellita). Pero en el universo de Luisa significa respeto, reverencia, sumisión, rendición a la mujer blanca, acato (Del Valle-López, 2007).

Con respecto a la palabra “*malo*”. El pueblo indígena no tiene en su lengua registrado el término “diablo” o cualquiera de sus sinónimos como demonio, incauto, travieso, anticristo, etc. y lo representan con la locución “*malo*” que en náhuatl es *amo kuali* (lo no bueno) (Del Valle-López, 2007).

También encontramos una redundancia del pronombre *yo* y repeticiones de los pronombres personales *me* y *mi*. En náhuatl es necesaria la reiteración porque así lo exige la construcción en la gramática de esta lengua, los pronombres posesivos se forman de la raíz -*tatqui*, indicador de posesión, precedido de un prefijo indicador del poseedor, que sería, por ejemplo: *notatqui* (mío), *motatqui* (tuyo), *itatqui* (suyo). Es diferente si se utilizan solos, por ejemplo: *no* (mi), *mo* (tu), *i* (su), éstos son universales lingüísticos de posesión, ya que se encuentran en todos los dialectos de la lengua náhuatl (Del Valle-López, 2007). Además de usar el pronombre de la primera persona del singular que precede a un verbo *ni* (yo). A continuación, se presentan algunos ejemplos de reiteración:

LUISA (*interrumpiéndola*): ¡Gracias, Martita, gracias! Dios se lo pague. Yo traje mi ropita. Antes de salir de mi casa la guardé conmigo y me salí, y me hallé sola... no tenía adónde ir. Iba yo caminando, caminando, y de pronto se me apareció Martita y me dije: Me voy con ella. Es tan buena... (p. 98).



En español bastaría decir: “Traje mi ropa”, “Antes de salir de casa la guardé, estaba sola... no tenía adónde ir” “Iba caminando, caminando, y de pronto se apareció usted Martita y dije: Voy con ella.”

La traducción al náhuatl es:

LUISA: ¡Tlaskamati, Martita, ttaskamati! Toteco ma quitiochihua. *Nijhualicac noyoyo*. Achtoui kema nikisas tlen *nochaj nijpixtoya* uan niajki, uan *nimoajsito noselti...* ax *nijpixtoya* kanke nias. *Ninejnemiyaya, ninejnemiyaya*, huan nimantzi *monexti* Martita *noixpa* huan *nimoilhui*: Niyas ihuaya. Nelia kuali...

LUISA: [...]. A la mujer la alivié yo de sus males cuando le enterré el cuchillo. [...]. Y allí quedó y yo me fui corriendo. (p.104).

En español conviene decir: “Alivié a la mujer de sus males”, “allí quedó y me fui corriendo”.

La traducción al náhuatl es:

LUISA: [...]. *Nijchicajqui* nopa cihuatl tlen icocolis huan *nijtlalpacho* nopa cuchillo ipan ya. [...]. Huan yaya mocajqui nopona huan na *nicholojtejqui*.

LUISA: [...]. Cuando me dijeron que me iban a dar mi libertad yo no la quise agarrar. (p.107).

En español se diría: “Cuando dijeron que iban a darme la libertad yo no quise”; en esa línea el pronombre *mi* se convierte en el artículo *la*. La traducción al náhuatl es:

LUISA: [...]. Techcahuilijque ma *niquisa* pero amo *nijnejqui niquisas*.

- **El español utilizado por Marta**

La manera que tiene Marta de hablarle a Luisa es la de un superior a un inferior, porque es una sirvienta, una “india”. La cultura de los españoles desde que llegaron a América, es o fue de mando, de superioridad con respecto al mundo indígena (Del Valle-López, 2007). Este lenguaje lo podemos distinguir en las siguientes líneas:

MARTA: Eso no es cierto, Luisa. Dígame la verdad. (*Pausa.*) ¡Hable! (p. 96).

MARTA: No se ría... su risa me pone nerviosa. (p.96).

MARTA: ¡Cállese! No diga más tonterías. (p.96).

MARTA: No, no sabe. Nunca ha visto una ducha. Se va a quemar. (p.99).

MARTA: ¡Vieja chiflada! ¡Luisa! ¡Luisa! (Se oyen las llaves de agua corriendo. [...].) ¡Está bien, quémese! (p.99).

MARTA: [...]. Cene y cállese. (p.101).

MARTA: [...]. ¡Coja su bandeja y váyase a cenar a su cuarto! [...]. ¡Ande, coja su bandeja! (p.101).

MARTA: [...]. Luisa, ¿por qué no contesta? ... ¡India maldita!... (p.110).



Luisa es percibida por Marta como un ser incompleto: incompetente intelectualmente dándole una caracterización infantil usando el término “mujer-niño”, o como un ser animalizado usando “mujer perra”, además expulsada del orden mítico-religioso usando “endemoniada” (Rodríguez-Torres, 2005). Como lo registra Carmen Alardín¹ en una entrevista con la autora: “en *El árbol digo mujer-niño*, que es una expresión francesa que significa mujer infantil, que no ha crecido interiormente. En general son las mujeres poéticas”.

Además, Garro le da a Luisa atribuciones de animalidad dadas a conocer al lector-espectador a través de Marta:

MARTA (*riendo*): [...]. Lo que pasa es que es usted una curiosa y se puso a hablar como loro cuando oyó una voz que le platicaba. ¡Mentirosa! (*se ríe.*) (p. 100).

Como se aprecia en las líneas citadas, en el lenguaje de Marta no hay repeticiones. Además, se pueden ubicar perfectamente las estructuras gramaticales del español: sujeto y predicado.

El texto dramático deja ver que los dos lenguajes tienen sus propias normas, sus propias características; puesto que, Marta y Luisa provienen de mundos diferentes, y, sin embargo, el mundo indígena y el mundo criollo no pueden existir por separado.

- **El narrador testigo**

El narrador parece conocer a las dos mujeres, y usa un lenguaje para diferenciar perfectamente el modo de actuar de las mujeres y demostrar que pertenecen a mundos diferentes, Marta es una mujer del mundo de los blancos y Luisa es una india; por lo que con sus intervenciones es posible adentrarse poco a poco en los personajes. En el texto se encuentran, por ejemplo, las siguientes expresiones:

“Marta mira a la india, que continúa riéndose, tapándose la boca con la mano. De pronto se pone seria” (p. 96).

“[...] Entra Marta. Trae un bulto de ropa vieja. Luisa se levanta de un salto y se acerca a Marta. Ésta se retira visiblemente contrariada por la suciedad de la india” (p.97).

Además, por medio del narrador, el lector-espectador se entera que las dos mujeres, es decir los dos mundos, tienen rencores de antaño. Luisa simboliza nuestra influencia indígena, Marta simboliza la española. El narrador adjudica a Marta lo que algunas personas piensan de los indígenas, llamándolos “indios” de manera despectiva. Sin embargo, en el relato dejan de existir dos universos distantes, puesto que el mundo



indígena y el criollo no pueden existir por separado, en su lugar se complementan dando vida a una sola cultura mestiza.

A continuación, cito algunas líneas donde el narrador propone que Marta tiene pensamientos despectivos hacia Luisa:

“Luisa se levanta del sofá y con violencia se echa encima de Marta para cubrirla de besos. Marta se deja besar, *tratando de ocultar las náuseas que le produce la mujer*. Luisa se retira bruscamente y se deja caer otra vez en el sofá. *Con un dedo sucio se limpia dos lágrimas. Marta la mira con dureza.*” (p. 96).

CAPÍTULO IV. La puesta en escena

Para Pavis (1980, p. 385) la puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o indicaciones escénicas) en escritura escénica. En suma, la puesta en escena es la transformación del texto por medio del actor y del espacio escénico. Designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación, etc. (Pavis, 1990, p. 384) (Lancheros, 2016).

La elección de “El árbol” surgió a partir del trabajo de semestre de la materia “Laboratorio de Actuación III” quien tuvo como docente responsable a la Doctora Isabel Cristina Flores Hernández. La intención en un principio era trabajar una obra de corta extensión, por lo que las candidatas fueron: “La zarpa” de José Emilio Pacheco, “La cabra en dos patas” de Francisco Rojas González, “El encanto, tendajón mixto” y “El árbol” ambas de Elena Garro; estas convergen en ser relatos pertenecientes al realismo mágico y la oralidad de cuentos o leyendas populares mexicanas, en formato de texto dramático. “El árbol” se escogió principalmente porque es una obra con dos personajes, por lo que se adecuaba con nuestro equipo de trabajo. Inicialmente el reparto lo conformamos dos actrices: Rocío Silva Espinosa (Marta) alumna de la materia mencionada, y yo Adriana Rodríguez Cortés (Luisa) que cursaba mis prácticas profesionales. Posteriormente se integró la actriz Ana Karen Ramos Mena (El árbol) como parte de sus prácticas profesionales, con la intención de que este personaje estuviera presente en escena destacando su importancia para la historia; y la dirección escénica estuvo a cargo de la Dra. Cristina Flores. Además, contamos con el apoyo de Isaac Alvino González alumno de Licenciatura en Cinematografía de la BUAP, quien ayudó al proyecto documentando el progreso del trabajo en equipo y aportando ideas desde su experiencia como director de



cine; así como del profesor Daniel Huicochea Cruz que se encargó del diseño de iluminación de la obra y de la primera grabación de esta como parte del portafolio requerido por la organización del Festival Escena Sur.

4.1. Simbolismos mitológicos y culturales en “El árbol”

- El árbol

Existe evidencia importante del simbolismo de los árboles para las comunidades indígenas de México, entendidos como entidades de sabiduría más allá de formar parte de la vegetación, muestra de ello se presenta en el libro *“La tríade prenatal: cordón, placenta, amnios. Supervivencia de la magia paleolítica”* de Gutierre Tibón publicado en 1981, en el que describe parte de las prácticas populares como los rituales, que se realizan cuando nace un bebé en diferentes comunidades indígenas del país, a través de entrevistas con habitantes (a los que el autor se refiere como informantes), como el siguiente fragmento:

La relación mágica entre el ser humano, representado por su doble onfálico, y los seres del reino vegetal, sólo se entiende por la creencia —una más que se pierde en la más remota antigüedad, tal vez anterior a la del *homo sapiens*— de que las plantas también tienen intelecto, sensibilidad, conciencia. Para Mesoamérica tenemos el testimonio de fray Jacinto de la Serna, tres veces rector de la Universidad de México y acérrimo “extirpador” de las que consideraba idolatrías. se queja fray Jacinto de que los indios dan oración a los árboles, atribuyéndoles más alma que a la vegetativa [...] y virtud para obrar [...] piensan que los árboles fueron hombres en el otro siglo y que se convirtieron en árboles y que tienen alma racional. Así, cuando los cortan por el uso humano [...] lo saludan y les captan la benevolencia para haberlos de cortar, y cuando al cortarlos rechinan, dicen que se quejan.

Además, en la investigación de Tibón (1981), tal como alude Garro en “El árbol”, también se hace referencia a los árboles, en específico al ahuehuete, como entidades que recogen los pecados de la gente:

En Chalma, insigne centro ceremonial del México antiguo se veneraba a Oztotéotl, el dios de las cuevas, y a Tlazoltéotl, la diosa de la basura. Ante ella, dice el licenciado Burunda, los mexicanos se confesaban “para arrojar la basura de sus pecados”. En una de las cuevas, y precisamente la consagrada a la deidad cavernícola, los misioneros agustinos Nicolás de Perea y Sebastián de Tolentino colocaron, en 1539, la imagen de Jesús crucificado, que todavía se venera en el santuario. Desde entonces, Chalma es lugar de peregrinaciones cristianas. Comenta Borunda: “la emoción que sienten las gentes que ocurren al santuario de Chalma a hacer allí las confesiones generales de su vida, son las que entienden a vista de aquel insigne crucifijo, ser el representativo del señor de la basura o que limpia sus conciencias”.





Fig. 22. Detalle del ahuehuete de Chalma con ofrendas de sombreros, indumentos varios y por lo menos doce bolsitas con ombligos. Fotografía tomada de Tibón,1981.



Fig. 23. El ahuehuete de Chalma (enero de 2021) fotografía tomada de @viveinmobiliariat.



Fig. 24. Crucifijos en el ahuehuete de Chalma. Fotografía recuperada de MXCsomos, 2021.

En “El árbol” el exterior representa la pérdida de los personajes femeninos. Para Luisa *El árbol* es el símbolo de la liberación de su pecado, pero a su vez la pierde en la locura, y para Marta es su *alter ego*, porque tal vez se seque al escuchar los pecados que cometió Luisa (Ramírez-Olivares, 2007).



Es muy simbólico el hecho de que la obra se titule “El árbol”, porque un árbol sugiere soledad, orfandad y también vulnerabilidad. Un árbol está clavado a la tierra sin poder moverse, expuesto a que las buenas o malas vibraciones lleguen para alimentarlo o destruirlo. Nada mejor para ser depositario de los pecados que un árbol, puesto que su naturaleza es diferente de la nuestra, y todas las criaturas que son diferentes pueden comprendernos mejor. Si se tratara de un semejante, tendría las mismas taras y la misma tendencia a la maldad, y no serviría para ayudar a nuestra purificación. Por eso las compañeras reclusas le aconsejan a Luisa que no cuente sus pecados a las gentes, porque según ellas, “son muy malas...”. Más no siempre se libera la persona de la carga de los pecados con contarla una sola vez. Luisa vio que el árbol se secó con el peso de su maldad, y ahora siente la necesidad de volver a descargar su conciencia. ¿Pero será Marta semejante a un árbol? La semejanza de este personaje con un árbol podría ser secreta y evidente al mismo tiempo. Se trata de una persona solitaria, da la impresión de carecer de vida propia y estar como los árboles, sola, indefensa y receptiva a las vibraciones malas o buenas que lleguen del exterior; como los árboles es frágil, y no sabe contrarrestar el terror que le inspira la risa sarcástica de Luisa (Alardín, 1987).

- **El Malo: el charro negro, los esposos y la barranca**

“El Malo” es una figura importante en esta obra y es una prueba de los saberes que Elena Garro debió aprender de la comunidad indígena a través de las historias que le relataban sus nanas sobre la cosmovisión nahua.

Desde el punto de vista lingüístico, término nahua hace referencia a una comunidad compuesta por una serie de grupos que hablan las lenguas nahuas también conocidas como azteca, macehuali, mexicanero, mexicano, nahual o náhuatl, que pertenecen al tronco yuto-nahua y junto con el pipil, lengua indígena centroamericana, forman la familia náhuatl, cuya antigüedad es aproximadamente de 45 a 47 siglos. Existen 30 variantes del náhuatl en México. Actualmente los pueblos nahuas están distribuidos en el territorio nacional de la siguiente manera: Mexicaneros de Durango; Mexicaneros de Nayarit; Nahuas de la Ciudad de México; Nahuas del Estado de México; Nahuas de Guerrero; Nahuas de Hidalgo; Nahuas de Jalisco; Nahuas de Michoacán; Nahuas de Puebla; Nahuas de Morelos; Nahuas de San Luis Potosí; Nahuas de Tlaxcala y Nahuas de Veracruz (RENIC, 2024).

Durante la colonización española en Mesoamérica, los españoles relacionaron la religión mesoamericana con la entidad que para ellos encarnaba el mal: el Diablo,



justificando así la extirpación de los cultos locales, provocando que el personaje de origen cristiano entrara en el imaginario y la mitología de los pueblos americanos. Sin embargo, el Demonio no fue asimilado solamente según la concepción de los evangelizadores, sino que la interpretación que le fue dada dependió también, en la gran mayoría de los casos, de los parámetros de la visión del mundo de los pueblos indígenas (Milanezi, 2017).

En la lengua náhuatl, a los personajes peligrosos, incluyendo al Diablo, se les designa por el apelativo *amo kuali*, que significa literalmente "no-bueno", puesto que desde el punto de vista antropocéntrico no son benéficos, porque provocan enfermedades y eventualmente la muerte (Milanezi, 2017).

En la cosmovisión de los maseualmej (o maseuales, en la versión castellanizada), nahuas que habitan la Sierra Norte de Puebla, la persona es concebida como la conjunción de tres entidades anímicas: la primera de ellas es el *yolo* ("corazón"), palabra que también designa el órgano cardíaco donde se instala este componente anímico, el cual es introducido por orden de Dios en el embrión en gestación y únicamente abandonará al individuo en el momento de su fallecimiento, cuando recibirá su destino final: la Gloria (el "cielo"), o el "infierno", el *Miktan*. La segunda entidad es el *ekauil* ("sombra"), ubicado en todo el cuerpo, con énfasis en la cabeza y la sangre. Puede separarse del sujeto en distintas circunstancias: durante el coito, el sueño, al enfrentarse a situaciones de tensión emocional, como al encontrarse con "espantos" (apariciones fantasmagóricas). Por último, el *tonal* ("día", "sol") es la coesencia animal que se liga a la persona en el momento de su nacimiento, influyendo en su destino y personalidad. El *tonal* y el *ekauil*, juntamente con el cuerpo, son devueltos a la Tierra con el deceso del individuo (Signorini & Lupo, 1989).

Según los maseuales de la zona de Cuetzalan, Puebla, durante su existencia los seres humanos se encuentran en constante peligro de que la entidad anímica, que abandona temporalmente el cuerpo, sea robada por una serie de seres voraces habitantes del inframundo: los *masakamej* ("duendes"), *ejekamej* ("aires"), entre otros personajes peligrosos, incluyendo el más hambriento de todos: el Diablo, que es el *Amokuali* por excelencia, lo cual significa decir que de todos los personajes que ponen en riesgo la vida humana, éste representa la amenaza más contundente. A él se refieren como un animal (*okuilij*) que come gente, entonces el Diablo puede convertirse en animales salvajes: carnívoros, serpientes, insectos que pican (Milanezi, 2017).

Esta última aseveración sobre que el *Amokuali* come gente, puede justificarse a partir del contexto en el que la cosmovisión nahua converge con la evangelización cristiana:



el Diablo medieval, versión que llegó a Mesoamérica, estaba representado como el enemigo de Dios, el comedor de hombres o bestia del Apocalipsis. Por otro lado, los antiguos nahuas estaban familiarizados con la imagen de animales terribles que devoraban a los hombres. En nuestros días los maseuales temen que el *Amokuali* les coma su carne y sus componentes anímicos, apoderándose de su energía vital al aprisionarlos en el *Miktan*. Este último ubicado en la parte inferior del *Talokan*, es descrito como un recinto abundante en agua (*kampa tektok at*), que no está habitado por gente (*amo akaj nemi*), sino por los animales (*kampa nemij okuilimej*). Es además invisible a los ojos humanos ordinarios, pero posee correspondientes en el mundo visible, asociados a los lugares "difíciles" (*ouijkan*), como las barrancas, las cuevas, los pantanos, los remolinos de los ríos, esto es, lugares de alta peligrosidad concebidos como entradas para el "otro lado" (*ok seko*), para el mundo de los muertos (Milanezi, 2017).

En El árbol, el Diablo es nombrado por Luisa como "el Malo" durante la conversación que entabla con Marta. Como ya vimos, en náhuatl no existen los términos diablo o demonio, así que, asumiendo que la lengua madre de Luisa es el náhuatl, esta mujer piensa en náhuatl, aun cuando habla en español, por lo que diría "*Amokuali*" (lo no bueno) para referirse a este ser malvado, pero entonces cuando ella traduce al español, para que Marta la comprenda, ella dice "el Malo".

La imagen del demonio (el Malo) en El árbol, tanto en su versión teatral como narrativa, es un ser corpóreo, de características zoomorfas continuadas de las representaciones medievales, semejantes a las que reconoció Luisa en el extraño personaje: "un charro que respiraba lumbre; no tenía botas sino cascos de caballo y al caminar sacaban lumbre. Llevaba en la mano un látigo y con él azotaba a las piedras y las piedras echaban lumbre". En cuanto a su apariencia, desde las primeras referencias novohispanas de frailes sobre apariciones demoníacas, el Malo solía portar lujosos atuendos: de cacique en los primeros años de evangelización, de charro a medida que las experiencias de violencia que comenzaron con la etapa de la Revolución Mexicana, que implicaban para la cultura regional campesina amenaza y desorden; y en cuanto a los efectos traumáticos de la aparición del Diablo frente a las personas, destaca "el espanto", una enfermedad (Rodríguez, 2017).

Otra concepción nahua, relacionada con el Diablo, son los "malos aires". Se definen como potencias meteorológicas vinculadas a la lluvia o los rayos, los manantiales y cursos de agua, a los cerros, las cuevas, como entes asociados a los componentes anímicos del



ser humano o derivados de las emanaciones de los difuntos o de ciertos vapores contaminantes y constituidos en agentes patógenos que infligen diversas categorías de enfermedades, de mayor o menor gravedad, en ocasiones mortales, a los seres humanos por el procedimiento de introducirse o afianzarse en el organismo, y cuyo desalojo requiere de pequeños exorcismos que adoptan la forma de “limpias” (Lorente-Fernández, 2015).

El “mal aire” o “aire de enfermedad” suele denominarse en náhuatl *yeyecatl*. Los *yeyecame* (plural de *yeyecatl*) sirven al Diablo, la entidad patógena por excelencia. El Diablo y los *yeyecame* (a veces constituyendo una figura en la que son indistinguibles entre sí) manifiestan capacidades metamórficas, una propensión a abandonar una forma y asumir seguidamente otra según su conveniencia (seres informes y multiformes: animales sin miembros, resuello de lumbre...), revelando una esencia común bajo una corporalidad ilusoria e inestable, cambiante, y por lo común, resultan evanescentes (Lorente-Fernández, 2015).

Lo anterior respaldaría el hecho de que el Malo se le aparezca a Luisa, como “un charro negro que respiraba lumbre. No tenía botas sino cascos de caballo y al caminar sacaba lumbre. Llevaba en la mano un látigo y con él azotaba las piedras y las piedras echaban lumbre (2016, p. 102)”, debido a que es una entidad con capacidad metamórfica.

Los “malos aires” se distinguen en distintas categorías de acuerdo con su origen y a su lugar preferido de habitación (Lorente-Fernández, 2015):

1. Los aires originados en las entrañas de los parajes agrestes donde no viven los seres humanos, sitios del campo o de las inmediaciones de los pueblos bastante solitarios (cuevas oscuras, huecos de árboles), casas abandonadas, recodos de caminos sombreados, etc. Son aires que se considera agreden a los seres humanos cuando se introducen en sus dominios.
2. Los aires originados en los terrenos de cultivo situados en el monte y las barrancas. La existencia de un “aire de barranca” se atribuye al material vegetal residual que queda acumulado en estos lugares y que propicia su desarrollo: “basuras” o “suciedad” asociadas con la descomposición, y en especial con el vapor nefasto que emana de la inmundicia y la licuefacción generada por la corrupción (“el mal aire lo recibe uno en alguna barranca que esté muy feo, muy sucia, no es transitable, es ahí donde puede agarrar uno un *amo kuali yeyecatl*”).
3. Los cadáveres de animales y principalmente de seres humanos, generan, según se afirma, una gran cantidad de “calor” en su putrefacción y producen un tipo



específico de “aire”, cuya liberación es tenida por sumamente peligrosa. Se explica como advertencia que, tras el fallecimiento de un ser humano, el cadáver se torna un foco de emanaciones patógenas: con la descomposición despiden “aire de muerto”, que tiende a vincularse con el espíritu liberado por el cuerpo del difunto. Se dice que puede producir “cáncer” y carcomer los tejidos y los órganos de los seres humanos que se encuentren cerca al introducirse en su organismo por los orificios corporales, o en ocasiones afectar o dañar el feto de una embarazada causándole malformaciones si se expone al cadáver. Desde esta perspectiva, los velorios constituyen lugares proclives al contagio.

4. Las emanaciones patógenas que afloran con profusión desde las tumbas del cementerio, amenazando peligrosamente con dispersarse por las inmediaciones y alcanzar los lugares habitados del pueblo. *Mictlanyeyecatl* es “aire de panteón”, porque es algo de los muertos.

En El árbol, se menciona “la barranca” que como refiere Milanezi (2017) es un lugar peligroso que pudiera ser una entrada hacia el *Miktan* (el infierno); asimismo como menciona Lorente-Fernández (2015), es un lugar donde se puede originar, presenciar y adquirir un “mal aire” o la aparición del patrón de los “malos aires”, es decir, el Malo. En la obra, Luisa dice (2016, p. 98):

LUISA: Martita, allá vamos a la barranca y está muy oscura... la barranca es muy oscura, Martita, muy oscura.

LUSA: Es muy oscura, Martita... acá hay mucha luz, pero allá está oscuro, todo oscuro y lo oscuro es feo, Martita, muy feo.

En nuestro análisis Julián es otra de las representaciones que el Malo adopta para atormentar a Luisa. La lleva, la seduce para que lo siga y abuse de ella en la barranca, donde solo existe la oscuridad:

LUISA: Sí, Julián me golpeó.

LUISA: Julián es malo. ¡Muy malo, Martita!

LUISA: ¡Me hace llorar! ¡Me hace llorar!

MARTA (*impaciente*): ¡La hace llorar! ¡Válgame Dios! Mire, Luisa, usted es de risa y de lágrima fácil. ¿Y sabe lo que le digo?, que si Julián le pegó, se lo merece.

LUISA: ¡No, Martita, no lo merezco! Julián es malo, muy malo (2016, p.96).

MARTA: [...] Quiero saber por qué anda usted detrás de Julián de día y de noche...

LUISA: Así lo quiere él, Martita, no se halla solo... (*Luisa sonríe con una mueca estúpida*).



MARTA: ¡Alabado sea Dios! El pobre hombre se queja de que usted no lo deja solo ni para hacer sus necesidades.

LUISA (*con voz suave*): Alla no es como acá, Martita. Allá vamos a la barranca... (2016, p.97).

Finalmente, el Malo también atormentó a Luisa a través de su primer marido, cuando él decide abandonarla después de que la mujer sufriera síntomas de preclamsia:

LUISA: [...] ahora me estoy acordando de cuando viví en Tacubaya, con mi primer marido, y tuve a mi criatura. Pero me hinché toda, Martita, y a los tres días de parida mi marido me llevó al pueblo y me dejó en casa de mis padres. “¡No la sacaste hinchada! ¿Por qué la devuelves así?”, le dijeron mis padres. “¡Váyanse a chingar a su madre!”, les dijo. Y se fue. Y nunca más lo vi... (2016, p. 103).

- **La llorona**

La leyenda mexicana de “La Llorona” describe al fantasma de una mujer joven de túnica blanca, negros cabellos, largos y despeinados, que se aparece por las noches en los caminos, cerca de ríos o lagos, buscando a sus hijos mientras se lamenta y llora su pérdida. Se dice que esta mujer, al ser abandonada por su pareja, se habría suicidado. Sin embargo, hay varias versiones de por las cuales siente una pérdida por sus hijos, entre las causas encontramos: a) porque abortó a sus hijos o los ahogó en el río, motivada por no querer criarlos; b) porque tuvo hijos ilegítimos, y al ser rechazada por su amante, perdió el juicio y los ahogó en el río; c) porque su pareja se llevó a sus hijos y la abandonó.

Una mujer que llora es lo que le da el nombre que le proporciona la identidad, como bien se puede percibir en La Llorona, el llanto puede expresar queja, súplica, culpa, confesión de errores, intento de conseguir perdón y compasión, arrepentimiento, amenaza. Además, manifiesta la pérdida y la no realización del duelo, el dolor donde este personaje sigue atrapado. Así el llanto se convierte en un lenguaje, una forma de comunicación (Spinoso-Arcocha, 2008; Arechabala, 2016).

El llanto se acompaña de un lamento “¡Ay mis hijos!” al que se le añaden otros elementos macabros como sonidos de gritos y quejidos que la relacionan con la muerte en el imaginario popular (Arechabala, 2016).

Si bien el origen de la leyenda de La Llorona no es claro, se pueden retomar varios aspectos culturales, en México, que han contribuido a la construcción de las causantes de llanto de La Llorona: en el mundo prehispánico, en la sociedad mexicana donde se practicaban sacrificios humanos para rendir tributo a sus dioses, muchas mujeres perdieron a sus hijos a causa de estos eventos; por otro lado, también se ha remitido a la diosa *Cihuacoatl* (mujer



serpiente), que según la crónica de crónica de Sahagún la *Cihuacoatl* voceaba de noche y bramaba en el aire anunciando el fin de Tenochtitlan; finalmente se empieza a escuchar de La Llorona en la etapa colonial, resultado del desdoblamiento de las creencias indígenas, culturales y religiosas de la población (Martínez-Baracs & Rueda-Smithers, 2020).

En El árbol, Luisa le cuenta a Marta que dejó a sus hijos cuando eran pequeños (se da a entender que los abandonó para seguir a Julián), por lo que al igual que La Llorona, siente culpa y arrepentimiento por dejarlos sin sus cuidados maternos:

LUISA: Martita... (Marta no contesta. Luisa, entonces, se pone a llorar.) Martita... dejé a mis hijos. Es cierto que ya no me necesitan. Ya están grandes... (2016, p. 97).
En la puesta en escena, para enriquecer la obra con elementos del folklore mexicano, decidimos añadir en el diálogo de Luisa el lamento característico de La Llorona: “¡Ay mis hijos!”.

- **La Virgen de Guadalupe**

El culto a la virgen de Guadalupe se remonta a la primera época de la colonización española y se inscribe dentro del proceso de evangelización de los indígenas. El cerro del Tepeyac era un lugar sagrado en la época prehispánica. Allí había un santuario dedicado a la diosa madre Tonantzin, que junto con Ometéotl formaba la pareja de dioses primigenios del panteón mexica. Era muy visitado por peregrinos (algunos de los cuales venían desde lejos) que llevaban ofrendas a la diosa y le brindaban cantos y danzas, según la usanza indígena. Posteriormente, en la primera década después de la conquista, este santuario consagrado a Tonantzin fue transformado por frailes franciscanos en una ermita cristiana dedicada a la virgen María. La finalidad era suplantar imágenes de dioses paganos con figuras cristianas (von Wobeser, 2013).

Durante los primeros años de la colonización española el culto a la guadalupana parece haberse centrado en los indígenas, mientras la población española fue devota prioritariamente de la virgen de los Remedios y de otras advocaciones promovidas por los frailes, como las de Nuestras Señoras del Rosario y la de la Piedad. Por su parte, los indígenas siguieron visitando el santuario y llevando ofrendas a la ermita del Tepeyac, como lo venían haciendo desde antes de la conquista. Esto preocupó a los franciscanos de la segunda generación, porque sospecharon que seguían venerando a su antigua diosa Tonantzin en la figura de María, lo que implicaba que cometían el pecado de herejía y que peligraba su salvación. Uno de estos franciscanos fue Bernardino de Sahagún quien, en 1576, calificaba el culto a la virgen de Tepeyac como “invención satánica para paliar la



idolatría” y sostenía que prueba de ello era que los indígenas sólo concurrían a ese sitio y poco a las demás iglesias dedicadas a la virgen María que había en el reino. Sin embargo, a pesar de la postura adversa de los franciscanos, hacia mediados del siglo XVI el culto a la virgen de Guadalupe ya estaba bien establecido entre los diversos grupos sociales, tal vez porque, para entonces, contaba con el apoyo del episcopado mexicano. Españoles, criollos y mestizos; ricos y pobres de la ciudad de México y de las inmediaciones, acudían al Tepeyac los domingos y días festivos para oír misa. A la ermita asimismo llegaban numerosos peregrinos, algunos desde sitios alejados. Muchos devotos ofrecían limosnas y penitencias a la Virgen: iban descalzos o recorrían de rodillas el trayecto de la puerta de entrada al altar mayor. Esta afluencia de devotos implicaba ganancias considerables para la ermita (von Wobeser, 2013).

Posteriormente, durante la segunda mitad del siglo XVII surge entre los indígenas la leyenda de la aparición de la Virgen de Guadalupe en el monte, ya que las versiones escritas más antiguas que de ella se conocen, el *Inin huei tlamahuizoltzin* y el *Nican mopohua*, están en náhuatl. El más importante entre ellos es el *Nican mopohua*, considerado la principal fuente de toda la tradición aparicionista guadalupana, ha sido atribuido al indígena Antonio Valeriano. Durante las primeras décadas, la leyenda sólo se transmitió oralmente y por medio de algunas copias manuscritas de los mencionados documentos en náhuatl. Fue hasta 1648, es decir, alrededor de 120 años después del establecimiento de la ermita, cuando salió a la luz la primera versión escrita del mito, en una obra del presbítero Miguel Sánchez, con el título de *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe. milagrosamente aparecida en la ciudad de México. Celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*. Sánchez siguió la secuencia narrativa y los detalles de las apariciones de la Virgen tal como aparecen en el *Nican Mopohua*, pero despojó al relato de los modismos indígenas, adaptándolo a las formas estilísticas hispánicas, así con esta publicación se consolidó la trama narrativa de la leyenda (von Wobeser, 2013):

Entre el 9 y el 12 de diciembre de 1531, a diez años de la conquista de México Tenochtitlan, esta Virgen se apareció en cuatro ocasiones a un indio pobre, llamado Juan Diego, en el cerro del Tepeyac, también conocido como de Guadalupe. En las dos primeras ocasiones, la Virgen pidió al indio que notificara al obispo de México, fray Juan de Zumárraga, que deseaba que en el lugar de la aparición se erigiera una iglesia, para que ella se convirtiera en patrona de los novohispanos y en su intermediaria ante Dios. El obispo Zumárraga se mostró incrédulo frente al relato del indio y solicitó una prueba de la veracidad de los hechos. La Virgen accedió a darla y en una cuarta aparición pidió a Juan Diego que subiera a la cima del árido cerro y



cortara rosas de Castilla para llevarlas al obispo. El indio recogió las flores en la manta de algodón que llevaba anudada al hombro, prenda conocida como “tilma”, y al extenderla delante del obispo, las flores cayeron al suelo y la imagen de la Virgen quedó estampada en ella. Durante una quinta aparición, en esta ocasión a Juan Bernardino, un tío de Juan Diego, la Virgen de Guadalupe realizó su primer milagro al curarlo de la peste. Zumárraga agradeció a Dios estos milagros, mandó construir la iglesia solicitada por la Virgen y depositó ahí la tilma con la pintura, atribuida a los ángeles o al mismo Dios.

En El árbol, no se menciona como tal a la virgen de Guadalupe, pero al leer el fragmento donde Luisa ensalza al personaje de Marta y la reconoce buena, a la directora y a mí nos remitió a la leyenda de la aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego en el cerro del Tepeyac. Además, teniendo en cuenta que Elena Garro se llegó a denominar Guadalupana, posiblemente esto tenga que ver con que en el texto dramático la autora plasme en Luisa ciertos tintes de la mujer devota a la Virgen de Guadalupe (conocida por conceder milagros y consolar a sus creyentes), así cuando por el camino a Luisa se le aparece Marta, la indígena la equipará en cierto modo con la Virgen por su bondad y buscará en ella consuelo y ayuda:

LUISA: (*interrumpiéndola*) ¡Gracias, Martita, gracias! Dios se lo pague. Yo traje mi ropita. Antes de salir de mi casa la guardé conmigo y me salí, y me hallé sola... no tenía adónde ir. Iba yo caminando, caminando, y de pronto, se me apareció Martita y me dije: Me voy con ella. Es tan buena... (2016, p. 98).

- **El sacrificio ancestral**

Se puede hablar de un sacrificio. Luisa se convierte en la sacerdotisa que va a sacrificar a su prisionera, Marta. Desde el inicio del relato, el narrador ambienta poco a poco el escenario donde ocurrirá el sacrificio ancestral del prisionero para ofrecerlo a los dioses o para castigar al hombre. El espacio donde se desenvuelven los acontecimientos es una casa donde todas las cortinas, las puertas y ventanas están cerradas; hay alfombras espesas para que no se escuche ningún ruido. Las piezas donde se desarrollan los sucesos son el cuarto de baño y la recámara de la señora Marta. La recámara será el espacio donde comenzará el ritual del sacrificio: el ambiente es pesado, se puede escuchar la respiración de las dos mujeres, se miran, se asustan con sus palabras. Luisa cuenta como mató a una mujer que ni conocía. Marta le escucha sin imaginar lo cerca que está de la muerte (Del Valle-López, 2007). “Luisa acaricia la punta de cuchillo que ha depositado en el suelo” (2016, p. 104). “Luisa se pone de pie y recoge su cuchillo” (p. 109). En ese momento da inicio el sacrificio de Marta. “Marta se queda quieta sin saber qué hacer. Se levanta. Trata



de arreglar unos frascos que estaban encima del tocador. Se cepilla el pelo y trata de sonreír frente al espejo” (p. 110). Ahora Marta siente miedo, terror, pánico. “Marta se quita los zapatos y de pronto se detiene y escucha con atención. Le parece oír que unos pasos descalzos se acercan por el pasillo alfombrado. Calla. Escucha ansiosa los ruidos inexistentes. Asustada se dirige a la puerta del baño y entra. Vuelve a salir al cabo de unos segundos. Los pasos y la respiración jadeante de Luisa están detrás de la puerta. Se coge la cabeza entre las manos, luego, aterrada, ve hacia todas partes. Marta busca una salida con los ojos. Se abre la puerta de su cuarto con suavidad y aparecen un pie y la mano de Luisa” (p. 110). Se consumó el sacrificio.

4.2. Principios generales del análisis activo (análisis de la obra)

El análisis activo consiste en ese trabajo de mesa en donde el director nos explica su ideología y objetivo, que, bajo su orientación con todo el equipo artístico, se realiza un análisis de la obra y la búsqueda de: las motivaciones internas, el subtexto, la relación, los caracteres, la supertarea de los personajes; siempre ciñéndonos a las circunstancias dadas de la obra, aplicada simultáneamente con la experimentación en el escenario poniendo a prueba los hallazgos (Peña-Quevedo, 2015).

4.2.1. Unidades dramáticas (acontecimientos y sucesos)

Para una actuación orgánica se necesitan varios componentes que el actor va ejecutando; un componente fundamental es el proceso de análisis de la obra, la cual se divide en unidades dramáticas, extrayendo los sucesos de cada una. La unidad dramática es la división de una obra que parte desde un gran suceso principal a otro gran suceso principal, transformando la situación dramática y por lo tanto produciendo un punto de giro importante en la obra, dando origen de esta forma a una nueva unidad o situación dramática. Los sucesos internos dentro de la unidad, producen pequeños cambios en el desarrollo de la situación dramática, enriqueciendo de esta manera la acción (Cardona-Rivera, 2020).

Por acontecimientos de la acción dramática se entiende los hechos, acciones, sucesos o episodios que se producen o transcurren en un texto teatral o a lo largo de una representación (Gómez-García, 1998, p. 12)

Stanislavsky insistía en que los actores dividieran la obra en grandes episodios ¿En qué consiste y cómo hacerlo? En dividir la obra por acciones y determinar cuáles son las



principales y cuáles las secundarias ya que hay que “buscar lo principal y desde ello comprender lo particular” (Knébel, 1996, p. 37). Al realizar esta división de sucesos tenemos un mapa de ruta claro para saber cuáles son los puntos de giro, las acciones predominantes y sus consecuencias, de esta manera llevaremos una continuidad y evolución del personaje en el transcurrir de la obra (Peña-Quevedo, 2015).

Como parte del análisis, se desglosó la obra en las siguientes unidades dramáticas:

1. La llegada intempestiva de Luisa (el timbre)

Marta: - ¿Qué pasó, Luisa? -

2. Julián maltratador

Luisa: -Julián me golpeó-
Marta; - ¡Mírese ahí!, la imagen de la miseria-

3. Luisa: -Martita, dejé a mis hijos- [acontecimiento]

La barranca
Nadie me quiere
El baño

4. Marta: - ¿Cómo llegó a mi casa si nunca había venido? -

5. Cena

Teléfono
Luisa retoma la conversación sobre Julián
Endemoniada [acontecimiento la ofensa]

6. Pasos descalzos

Aparece “El Malo”
Luisa queda enferma después de haber visto a “El Malo”
Petición de “El Malo”
Luisa se casó y se fue para la Ciudad de México
Luisa embarazada
A Luisa le dio preeclampsia y tuvo una niña
El marido devuelve a Luisa a su casa

7. El cuchillo, el arma homicida

8. Tiempo con las recogidas

Libertad
Azotar a “El Malo”
Rutina de prisión



Luisa ya no reconoce otra casa
Hermanas en el pecado
Luisa sabe contestar el teléfono
Los bailes de la prisión

9. A Luisa la sacan de la cárcel

Luisa regresó a casa de sus padres

10. Los pecados de Luisa

Consejos de las recogidas
Encuentro con El árbol
Transferencia de los pecados de Luisa al árbol

11. La muerte

Luisa: -El árbol se secó-
Muerte de Marta

4.2.2. Análisis por las acciones para colocarse en las circunstancias dadas (construcción de personajes)

Este trabajo no solo ha significado un crecimiento actoral, sino un acercamiento a la cultura indígena de la región de donde provengo, el Valle de Tehuacán, a través de una de sus lenguas originarias “El Náhuatl”, además del análisis de sus costumbres, ritos, tradiciones sociales, así como un pequeño análisis de expresión corporal de las mujeres originarias para lograr una representación lo más realista posible de una mujer indígena actual de esta región. Además, lo anterior se complementa con el testimonio de mujeres indígenas que recordaron la forma de ser de sus madres y abuelas, para crear una visión de estas personas de generaciones anteriores.

La versión que se eligió para trabajar la obra es la que se encuentra en el libro “Teatro completo” de Elena Garro de la primera edición del 2016, en las páginas 95 a 110.

Trabajo de mesa

En nuestro equipo de trabajo creamos (a través del trabajo de mesa) el contexto que podría haber antecedido a la primera escena: relación entre Marta-Luisa, relación Julián-Luisa, relación Marta-Julián y relación de los personajes con su entorno; además es importante mencionar que no basamos nuestro análisis en versiones anteriores (dramáticas y narrativas).



Respecto a las relaciones hicimos el siguiente análisis:

- Marta- Luisa:

Determinamos que Luisa había trabajado desde muy chica en la hacienda del padre de Marta, ellas al llevarse 7 años de diferencia, Luisa servía como compañía a la pequeña Marta, cuidando de su aseo y jugando con ella.

- Julián-Luisa:

Una relación matrimonial con violencia intrafamiliar, donde Julián golpea y violenta a Luisa. Luisa al vivir con el miedo de ser encontrada por el Malo no se despegaba de Julián a pesar de sus golpes y abusos hasta que un día, cansada de escuchar voces y que él la maltrate, decide matar a Julián y es cuando aparece el Malo de nuevo.

- Marta -Julián:

Marta conoce a Julián desde pequeña, lo ve como un hombre respetado por los demás. Es en su adolescencia que empieza a sentir una atracción hacia él. Lo convierte en su amante, siempre destacando su diferencia de clases sociales. Su pasión es clandestina para todos, pues solo se ven en la casa de la capital de Marta. Él es también su contacto con los asuntos del pueblo y la hacienda de su padre.

- **El ritual (la representación ritual)**

Teniendo en cuenta las prácticas de la cosmovisión nahua, incluimos una representación ritual como parte de la construcción de personaje de Luisa.

Un rito es primordialmente, una práctica, acción, secuencia de actos cargados de simbolismo culturalmente codificado, destinada a responder a cuestiones mítico-mágicas o religiosas. Se inscribe en manifestaciones sociales (fiestas, celebraciones, ceremonias conmemorativas) ya sea coincidiendo con ellas o frecuentemente como su momento principal. Por lo tanto, el rito ayuda a mantener la identidad de una comunidad, son la manera de poder retransmitir valores o conocimiento mediante actos y símbolos repetidos a lo largo de las generaciones, mediante su repetición. El ritual tiene un término aún más amplio, abarcando el rito y el contexto cultural o social, el ritual incluye múltiples ritos, enfatizando la vida de las prácticas ceremoniales en la vida de las comunidades, es la generalidad. La acción ritual suele estar muy elaborada: articula gestos, y en ocasiones palabras o cantos, realizados por personas calificadas, en lugares y tiempos predeterminados y consagrados a tal fin, utilizando objetos y parafernalias a veces muy



sofisticados, no se actúa al azar ni cabe la improvisación (Garduño-Pérez, 2024; Gómez-García, 2002).

Van Gennep, creó una propuesta para clasificar los diversos ritos que existen: los del mundo profano o los del mundo sagrado; animistas o dinamistas; simpáticos o de contagio; positivos o negativos; directos o indirectos (van Gennep, 2008). A su vez, se instituyen múltiples categorías rituales: sacrificio, plegaria, ofrenda, encantamiento, adivinación, sacramento, trance, procesión, conmemoración, y numerosas otras (Gómez-García, 2002).

El rito se vuelve teatral cuando se lleva a cabo una representación escénica que incorpora elementos rituales, quedando en la representación de la ritualidad. Porque en esencia la ritualidad no es presentada en un teatro, sino en lugares sagrados específicos, por ello solo se queda en la representación ritual. Para este proceso se hace uso de elementos teatrales como la utilización de gestos, vestimenta, música, objetos como medios de expresión de símbolos; a partir de esta fusión entre elementos teatrales como rituales, el ritual adquiere una identidad escénica y dramática que va más allá de la ceremonia, el ritual se vuelve una experiencia multisensorial tanto para los participantes como para el público (Garduño-Pérez, 2024).

En trabajos previos que he realizado bajo la dirección de la Dra. Cristina Flores, hemos trabajado la ritualidad, a través de la investigación de los ritos y costumbres de origen indígena, de las regiones de donde son originarios mis padres (Mixteca poblana y Valle de Tehuacán), en torno a la sanación y bienestar del espíritu de las personas. Así que cuando hicimos el análisis del personaje Luisa, supimos que es una mujer adoctrinada en las prácticas y creencias tanto indígenas como de la religión católica. Por lo tanto, se justifica que quiera protegerse del Malo por medio de rituales con características de ambas creencias.

Para construir la representación ritual, la directora de la obra me pidió investigar acerca de algún ritual proveniente de mi comunidad, en el que una persona le “pida permiso a un árbol para confesarle sus pecados y este se quede con ellos, encontrando sanción de su alama”, sin embargo, no encontré ningún ritual proveniente de mi comunidad con esas características, así que investigué si en México existía un ritual semejante; encontré información acerca de un ritual que se realiza previo a la Danza de los Voladores llevada a cabo en las fiestas patronales de los *maseualmej* (nahuas) y totonacos de la Sierra Norte de Puebla. Un elemento esencial para esta danza es un palo (que mide entre 32 y



35 metros de altura y un peso superior a las 3 toneladas) desde donde los danzantes se lanzan al vacío. Cuando se busca el palo que será empleado durante la danza, se hace un ritual para pedir perdón al dios del monte, *Kiwikgolo* (Viejo del monte), porque van a sacrificar a un miembro de la comunidad vegetal, sólo después del ritual se puede cortar el árbol: El caporal y los danzantes van al monte en busca del árbol; cuando el caporal selecciona el árbol, ejecuta el son del perdón con su tamborcito y su flauta, baila al rededor del árbol (inclinando su cuerpo con reverencia), marca los cuatro puntos cardinales¹² (con aguardiente, agua bendita y humo de incensio) hasta completar doce cruces sobre la corteza del árbol (cuatro cruces con cada ingrediente); después cada danzante imita las acciones del caporal; posteriormente cortan la maleza alrededor del árbol; el caporal da el primer par de hachazos al árbol, posteriormente cada danzante golpeará dos veces al árbol con el hacha en los cuatro puntos cardinales, después de que los danzantes han terminado el ritual del perdón dejan que los habitantes del pueblo terminen de talar el árbol (González-Álvarez, 2017; Nava, 2017; De Castilla *et al.*, 2021).

Además, incluí el agua bendita y hierbas aromáticas, elementos utilizados en las limpiezas para curar el “espanto”¹³, ritual llevado a cabo en los pueblos ngibas y nahuas del

¹² Se ofrenda a los cuatro puntos cardinales: hacia donde sale el sol (*tonalkisayampa*) que es lugar de vida, hacia donde el sol descansa, (*tonalkalakyampa*) también asociado en la región al lugar donde nuestros ancestros descansan en el *Talokan*. Hacia el sur (*ajkuakopa*), hacia el “lugar de la cabeza”, porque nuestro territorio recrea la forma humana, cabeza, espalda, piernas etcétera; y hacia el norte (*kiouaejekayampa*), de donde nos vienen los vientos y las lluvias con vientos (González-Álvarez, 2017).

¹³ Las limpiezas para curar de “espanto” o “susto” se llevan a cabo por los pueblos indígenas ngibas (que ocupan los municipios Tlacotepec de Juárez, San Gabriel Chilac, Tepexi de Rodríguez y Santa Inés Ahuatempan) y nahuas del estado de Puebla.

Una persona adquiere un espanto cuando sufre un accidente, ver o ser atacado por un animal peligroso, es molestada por malos espíritus, por contraer un mal aire de muerto, los niños pueden espantarse cuando presencian una pelea entre sus padres o cuando se les pega; además, puede contraerse durante los sueños. Después de acontecimientos como los antes mencionados, la persona afectada “ya no tiene completo su espíritu”, situación que propicia la entrada de un mal aire en el cuerpo del enfermo, exactamente en su sangre, elemento que se debe extraer paralelamente a la reinstalación del espíritu perdido, para devolver la salud al enfermo.

Para curar de espanto, los curanderos “barren” al enfermo para limpiarlo con ramos “preparados” (se llama así al ramo que se rocía con algún líquido, o que se sahúma para potenciar su efecto) de diferentes plantas, tales como la ruda, palma bendita o las hojas de cazahuate; otros barren con un blanquillo, pirul y ruda. Después sahúma al paciente con copal y ramas de romero, enseguida le hace una limpieza con velas por todo su cuerpo; algunos curanderos acostumbran a frotar todo el cuerpo del enfermo con aguardiente y alcanfor, mientras que otros, sobre todo si el paciente es un niño, le administran un preparado a base de vino blanco, nuez moscada en polvo, pionía y raíz de huele bonita. A continuación, el paciente se acuesta; el curandero pone un poco de agua bendita en su boca y lo lanza (lo “sopla”) con violencia sobre el cuerpo del paciente, a su vez le grita al enfermo por su nombre para que su alma se fortalezca y regrese su espíritu; por último, le hace la señal de la santa cruz en los antebrazos y en las plantas de los pies, para impedir que el mal “regrese a su cuerpo”.

Durante la curación de los espantos graves, los curanderos rezan un padrenuestro, dos avemarías y tres credos,



estado de Puebla. Estos elementos son utilizados para ahuyentar a los malos espíritus que han provocado el "espanto" en una persona.

Así, como parte de la primera unidad dramática y la primera pausa escénica, tomando en cuenta el ritual del perdón para cortar un árbol originado en los pueblos del municipio de Cuetzalan, los elementos del ritual para curar de "espanto" y el texto dramático de la obra (2016, p. 108), construimos un ritual en el que Luisa le pediría permiso a El árbol para depositar en él sus pecados. A continuación, describo los pasos del ritual:

1. Luisa busca un árbol frondoso:

LUISA: "Mira", me dijeron mis compañeras, "si alguna vez sientes que los pecados te doblan las piernas y te vacían el estómago, vete al campo, lejos de la gente, busca un árbol frondoso, abrázate a él y dile todo lo que quieras. Pero sólo cuando ya no aguantes, Luisa, pues eso sólo se puede hacer una vez".

2. Luisa abraza el árbol en múltiples ocasiones rodeándolo, examinando su textura y características para verificar que sea el árbol correcto:

LUISA: Me abalancé a él [...].

3. Luisa saca de su rebozo una jícara con agua vendita y unas hierbas que se usan para hacer limpias (pirul, ruda y albahaca).
4. Luisa agarra con una mano la jícara y con la otra las hierbas, y levanta estos elementos presentándolos a los cuatro puntos cardinales, mientras agita la mano en la que tiene las hierbas.
5. Luisa dirige su mirada al árbol, toma un trago de agua de la jícara sin beberlo, mantiene el agua en su boca un segundo, y posteriormente la escupe con agresividad hacia el árbol, repite este procedimiento varias veces rodeando al árbol.
6. Después de que Luisa ha pedido permiso y perdón de depositar en El árbol sus pecados, procede a contarle sus faltas:

LUISA: [...] le dije: "Mira, árbol, a ti vengo a confesar mis pecados, para que tú me hagas el beneficio de cargarlos". Y allí estuve, Martita, y me tardé cuatro horas en decirle lo que fui. (*Ve a Marta, ésta se turba.*)

7. Cuando la mujer termina de contarle sus pecados a El árbol, se siente liberada, pero a la vez culpable por haber tomado la vida de un ser divino.

De acuerdo con la clasificación de los ritos que marca Arnold Van Gennep (2008), el rito realizado por Luisa se puede incluir en los ritos indirectos negativos:

y al terminar el tratamiento cubren la cabeza o, en algunos casos, todo el cuerpo del paciente; después le recomiendan reposar de cuatro a ocho días (BDMTM, 2009).



En el rito indirecto se activan la intervención de fuerzas sobrenaturales (por ejemplo, un demonio o una clase de espíritus, o una divinidad) que después actúan en beneficio de la persona que realizó el rito. Las fuerzas sobrehumanas responden de alguna manera al ritual realizado por los individuos, logrando intervenir a favor, concediendo, bendiciones, protección y algún otro beneficio (van Gennepe, 2008, p. 21; Garduño-Pérez, 2024).

Loa ritos negativos reciben habitualmente el nombre de tabúes. El tabú es una prohibición, una orden de “no hacer”, de “no actuar” (van Gennepe, 2008, p. 22).

- **Sobre las recogidas**

Las “casas de recogidas” eran lugares adonde se enviaba a las mujeres que, en los tiempos novohispanos, ofendían a Dios, al rey o a la sociedad. En sí, estas casas podían ser de tres tipos: las de penitentes, que acogían a públicas pecadoras que de forma voluntaria deseaban redimirse; en las de índole preventivo se daba atención a viudas, huérfanas y esposas con maridos ausentes, ya que por sus circunstancias se consideraba que necesitaban de amparo y protección, por lo que su propósito principal consistía en brindarles los servicios básicos de subsistencia para evitar que cayeran en la prostitución; otros establecimientos eran los de tipo correctivo, que recibían a las transgresoras remitidas por las autoridades seculares o eclesiásticas, con la finalidad de infringirles un castigo, pero con la intención de procurar la salvación de sus almas, por lo que antes de ser calificados como sitios de escarmiento, eran percibidos como espacios de caridad, en beneficio de aquellas descarriadas (Juárez-Becerra, 2025).

Es importante destacar que María Magdalena era la patrona de las casas de recogidas de tipo correctivo, pues con el encierro del recogimiento, los rezos y la expiación, la institución pretendía recuperar el alma de las pecadoras, y era aquella santa el mejor ejemplo para incentivar la fe en la redención, ya que estaba identificada con una vida de pecado-arrepentimiento-conversión. Estas instituciones proliferaron por villas y ciudades de la Nueva España a finales del siglo XVII, en ellas se consignaba a las mujeres que ya habían recibido condena definitiva por parte de autoridades de tribunales eclesiásticos o seculares, por lo tanto, una vez que se enviaba a las transgresoras a estos lugares, las reas no tenían oportunidad de presentar mayor recurso ni apelación a instancia superior que les permitiera variar el fallo de los jueces (Juárez-Becerra, 2025).

Una reclusión forzada evidenciaba que las presas habían transgredido el núcleo de su primer recogimiento, su casa y hogar; esto significaba que mancharon el honor familiar y dieron ocasión al escándalo, por lo tanto, carecían de honra y buena reputación, de esta



forma la estadía en las casas de recogidas denotaba la infamia de sus habitantes. No obstante, esa estancia era lo que les permitiría a las autoridades implementar un programa integral que tenía la función-intención de corregir las costumbres de las mujeres a través de una rígida disciplina horaria; prácticas devocionales; y actividades propias de su sexo, pues en la mayoría de las ocasiones tuvieron bajo su encargo la responsabilidad de elaborar los alimentos que se ofrecían a los presos varones, esto significaba realizar acciones repetitivas como la molienda del maíz, la elaboración de las tortillas y los guisos, y de esta manera se introducía el cansancio, el dolor y el desgaste físico por las labores del metate y el humo de las hornillas, lo que mermaba su salud, ya que se dañaban la espalda, los pulmones, las manos. Estos sufrimientos constituían los espacios de representación de lo que era vivir el encierro, el castigo, la disciplina y la redención. Así, a cada minuto se infundía el espíritu mujeril de la época, la religiosidad y la idea de corrección a partir de un sometimiento forzado. El recogimiento, entonces, sólo era un medio para lograr la restitución de la amistad con Dios, por lo que, a pesar de ser forzado, el encierro no era el fin último del castigo, sino un prelude para la conversión. Asimismo, el acto de “guardar recogimiento” y retirarse al encierro representaba una oportunidad para que las pecadoras y las delincuentes se alejaran de los tres enemigos del alma: el mundo, el demonio y la carne (Juárez-Becerra, 2025).

Con la consumación de la Independencia y la posterior formación de los estados, las casas de recogidas pasaron a formar parte de los sistemas carcelarios estatales, por lo que continuaron en funciones como espacios de castigo para mujeres (Juárez-Becerra, 2025).

En El árbol, cuando Luisa está en la cárcel, a raíz de haber asesinado a aquella mujer que la calumniaba, y retomando el contexto de las “casas de recogidas”, podemos darles significado a dos aspectos: las actividades “propias de su sexo”, establecidas por una sociedad patriarcal, que realizaba obligatoriamente como parte de su estancia en el reformatorio y su enfrentamiento con “el Malo”, pues ahora ella le daba de chicotazos. Ambas situaciones como parte de su penitencia le permitían limpiar sus pecados y mostrar arrepentimiento según la cosmovisión católica, así podía volver a ser digna de Dios y salvaría su alma de las llamas del Infierno o el purgatorio.

Por otro lado, Luisa le cuenta a Marta que su etapa en la cárcel con las recogidas había sido la época más feliz y acogedora de su vida:



LUISA: ¡Quién sabe cuánto tiempo sería! Quién sabe... Se me llegó a olvidar la calle. Yo ya no me hallaba más que con las recogidas, mis compañeras. Allí hallé mi casa y no pasé ninguna pena. Me engreí tanto, que las noches y los días se me iban como agua. Si nos enfermábamos, Martita, había dos doctores. ¡Dos!, y ellos nos cuidaban... Tanto tiempo estuve allí, que yo ya no reconocía otra casa (2016, p. 106).

Garro describe con gran detalle el entorno en el que convivía Luisa con sus compañeras, espacios donde vivió experiencias que hicieron que anhelara esa etapa de su vida, este anhelo crecía más y más cada día que pasaba en libertad. Este afán por volver a la cárcel, su verdadero hogar, se resalta en las versiones cuentísticas (en la parte final de las narraciones después de que Luisa comete el fatal crimen, que culmina con la vida de Marta), la mujer no sentía arrepentimiento, en su lugar pensaba que pronto volvería a la cárcel para sentirse otra vez apreciada y amada por sus compañeras de la cárcel que había dejado de ver hace años.

Es importante mencionar que las piezas dramáticas, omiten uno de los puntos centrales de las versiones narrativas: la ilusión de Luisa por volver a su mundo idílico en la cárcel y su posterior fracaso al no reconocer nada ni a nadie. Lo que supone una perspectiva diferente entre la realización de ambos géneros (Rodríguez-Torres, 2005):

<p>(Cuento, 1958): ...Le tocó la cárcel de Tacubaya, pues el crimen sucedió en esa jurisdicción. —¡Ya no hay ninguna de mis compañeras! Dijo Luisa después de revisar la cárcel. Y se sentó a llorar. Había olvidado que entre su salida y su regreso, había transcurrido más de un cuarto de siglo.</p>	<p>(Cuento, 1964): ...La llevaron a la cárcel de Tacubaya. —¡Ya no hay ninguna de mis compañeras! —dijo Luisa, después de revisar las celdas y los patios. Y se sentó a llorar con amargura. Había olvidado que entre su salida y su regreso había transcurrido más de un cuarto de siglo. Martita tenía razón: el pasado era irrecuperable.</p>
---	---

También en la versión del 2016, en la que nos basamos para el montaje de la obra, no se menciona la ilusión de Luisa de volver a ver a sus compañeras de la cárcel, así que nos basamos en las versiones cuentísticas de 1958 y 1964, para incluir el “sentimiento de anhelo” como parte del tren de pensamiento de Luisa. Así al interpretarla, yo tendría en cuenta este aspecto para la intención del personaje durante el desenlace de la puesta en escena. Es importante recalcar que el fragmento citado en los cuentos, no se utilizó para nuestra escenificación, solo se empleó como parte del tren de pensamiento de Luisa.



El detalle con el que Garro describe las vivencias de Luisa en la cárcel, podemos relacionarlo con la estancia que la autora experimentó en carne propia en la Cárcel de Menores ubicada en Coyoacán¹⁴ en la Ciudad de México, en 1941.

Como seguidora de Émile Zola, Garro entra a la cárcel en calidad de presa para hacer un reportaje de corte naturalista, el cual fue publicado en los números 47 y 48 de la revista *Así*, con el propósito de recoger con veracidad los horrores que se cometían en ese lugar (Rosas-Lopátegui, 2005).

Garro tituló sus artículos como “Mujeres perdidas/I” y “Mujeres perdidas/II”¹⁵, donde habla de las mujeres con las que platicó, tenía recelo de todas porque no las conocía, había muchos cuchicheos y chismes (que las presas comentaban unas sobre otras), las mujeres (que en realidad eran adolescentes) habían vivido experiencias fatídicas para la corta edad que tenían. Había lesbianas, cuando las presas le hablaban a Elena de sus relaciones amorosas, se referían a su novia como “su amiga”, pero poco después comprendió el verdadero significado de esta alusión, para la autora el lesbianismo le resultó desagradable, pues en su vida no había conocido a alguien que hablara públicamente sobre tener una relación amorosa de ese tipo, y se dio cuenta que cuando una de sus compañeras la había tratado con cierto cariño cuando le hablaba o le prohibía platicar con otras presas era porque tal vez quería que fuera su “amiga”.

En “Mujeres perdidas/II”, narra la historia de Isabel una mujer de 18 años, que le contó cómo había llegado a esa cárcel: víctima de la violación por parte de su novio a los 13 años en la Ciudad de México, de la cual resultaría embarazada, el posterior engaño sobre su boda con ese hombre, la supuesta ayuda de su futura cuñada (una de las muchas hermanas que tenía su novio) que la envió a Monterrey con una tía que la tendría en su casa hasta el día de la boda, tía que resultaría una Madame que dirigía un prostíbulo, donde trabajó durante once meses hasta que enfermó de sífilis. Después de tratar su enfermedad

¹⁴ Durante el ocaso del porfiriato se construyó la Escuela Correccional de Artes y Oficios para Mujeres en terrenos donados por el Ingeniero Miguel Ángel de Quevedo, su inauguración oficial fue en 1908. Niñas de los 9 a 17 años fueron encomendadas al gobierno, por familias y parientes, para que se hicieran cargo de su educación. La presencia de estas internas en la institución correctiva se debió a que los familiares no contaban con los recursos para su manutención o para corregir a quienes consideraban niñas “problemáticas”. Para ellas la educación primaria era obligatoria, así como la asistencia a talleres de bordado, cocina y horticultura, entre otros. La casona ubicada en el Barrio de Santa Catarina, calle Río 33 bis, esquina parras, albergó a estas jóvenes hasta el 2008. La arquitectura es catalogada como una construcción estilo neocolonial (Alcaldía de Coyoacán, 2019).

¹⁵ Estos artículos se encuentran compilados en el libro *El asesinato de Elena Garro: periodismo a través de una perspectiva biográfica*. Rosas-Lopátegui, P. (2005). Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.



por un tiempo, fue mandada a Querétaro a otra casa donde siguió trabajando y tratando su enfermedad con remedios caseros durante cinco meses, finalmente la mandaron Morelia donde casi no había ganancias, ya muy enferma la regresaron a la Ciudad de México, donde empezó a trabajar de los mismo, pero de forma independiente, entonces la levantó la policía y la llevaron al Hospital Morelos, tenía 15 años. Pasó tres años en la cárcel de Coyoacán hasta que le dieron su libertad. Se fue a vivir con su hermana (la única de sus familiares que seguía viva), consiguió un trabajo honrado, pero empezó a faltar al enamorarse de un hombre que le prometió matrimonio, se embarazó, le dijo a su amante y después no volvió a saber de él, su cuñado se enteró que no iba a trabajar hacía tiempo así que le dio una gran paliza, se fue de la casa de su hermana para vivir con una excompañera de la cárcel que también estaba libre, buscó a su amante pero se dio cuenta que era casado y tenía hijos, su cuñado la encontró después de unos días y la volvió a golpear, su hermana la llevó nuevamente a Coyoacán, en el reformatorio abortó por los golpes que le había dado su cuñado, mes y medio después cuando casi cumpliría 19 años, conoció a Elena Garro.

Además, Garro describe a Isabel como *“una mujer tímida, tenía la piel morena, pálida y transparente, los ojos largos, como los de las gitanas, y el cabello negro y ondulado, le caía hasta los hombros. La sonrisa curvada y dulce, dejaba ver sus dientes casi perfectos. Y la envolvía una indefinible tristeza”* y que narraba su historia con *“una extraña voz infantil, indiferente a lo que contaba”*. Esta percepción de disrupción entre los acontecimientos que la presa relata y la intención con la que lo narra, como si no estuviera hablando de un suceso traumático, sino como de una experiencia un tanto ajena, se asemeja a una parte del texto de El árbol de 2016 donde Luisa le cuenta a Marta que mató a una mujer:

LUISA: No la veo, Martita, veo la casa donde viví. ¡Ahí está! (Levanta un brazo flaco y señala un lugar, como si la casa estuviera dentro de la habitación.)

MARTA: Luisa, ya no me aflija, ya no me cuente nada. ¡Es mejor olvidar...!

LUISA: ¡Ahí viví...! ¡Y ahí fue donde conocí a la mujer...! (Se queda abstraída unos instantes, luego mira Marta.) Y ahí fue a donde la maté...

MARTA: ¡La mató! ¿Y lo dice con ese aire inocente?... ¿Y por qué la mató?...

LUISA: Porque andaba diciendo cosas...

MARTA: ¿Qué cosas?

LUISA: Pues cosas... que andaba yo con su marido... y ¡qué esperanzas, si ni siquiera la conocía!



Garro menciona en “Mujeres perdidas/I” que las presas se despertaban a las cuatro de la mañana al escuchar “*el sonido estridente de un silbato*”, después “*tendían camas, trapeaban suelos o limpiaban el dormitorio*”. También menciona que se bañaban en las regaderas con agua helada, y que las muchachas “*se paseaban desnudas y se vestían lentamente, sin temor al frío y sin ningún pudor; algunas se cruzaban miradas coquetas y provocativas*”. La hora en que se despertaban las presas, el realizar labores domésticas para finalmente tomar un baño, son actividades que también menciona Luisa:

LUISA (*con ternura*): No, Martita, la vida con las recogidas no era mala. A las cuatro nos levantábamos y nos poníamos a cantar. Luego molíamos el nixtamal para los presos. Después nos bañábamos.

Así recordó Elena Garro como ingresó a la cárcel de mujeres (Rosas-Lopátegui, 2005):

El Jefe de Previsión Social y el director de la revista [Gregorio Ortega] me dijeron que si quería entrar unos días a ese lugar, pero como presa, para ver que sucedía realmente. Y yo acepté. Y me agarraron los gendarmes en la calle, y me llevaron al depósito donde recogen a los menores. [...] descubrí que había castigos muy brutales, que dejaban a las chicas paradas en unos tambores de excremento con los brazos en cruz toda la noche, o que las metían en unas celdas subterráneas. Era muy triste, todas eran menores. Decían: “Oye, güera”, hablaban un idioma que yo no entendía, “¿Eres pendeja o te haces?” Yo no entendía, y decía: “Pues yo creo que yo soy pendeja”. [...] La señora [Isabel] Falcón Cano se enojó, escribí los artículos y tuvieron mucho éxito. Cesaron a esa señora porque era muy cruel con las chicas. (Patria Rosas Lopátegui, “Diálogo con Elena Garro”, pp. 48-49).

También menciona esta experiencia en una carta dirigida a su amiga Gabriela Mora, fechada en Madrid el 25 de septiembre 1974:

A los dos años de casada como [Octavio Paz] no me daba un centavo, empecé a trabajar de periodista. Él quemaba billetes viejos en la Comisión Nacional Bancaria y no ganaba casi nada. [...] Desde entonces trabajé, le hacía sus artículos para *El popular*, que luego él corregía, para ponerles “el polvo de oro”. [Yo] Hacía los míos. Hice el reportaje, para la Cárcel de Menores, me dejé aprehender, como una delincuente y estuve en la cárcel varios días, y logré que destituyeran a la directora Isabel Falcón Cano que robaba, tenía sótanos de castigo, era lesbiana y azotaba a las presas. ¡Fue sensacional! Lo anunciaban en los muros de la ciudad. Me pagaron muy bien y compré los muebles para la casa. (Gabriela Mora, “Elena cuenta su historia”, *Elena Garro: Lectura múltiple*, pp. 284 285).



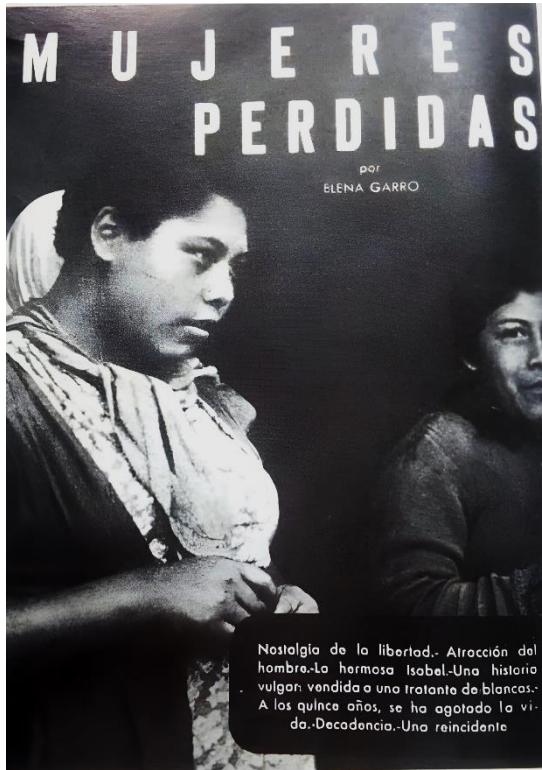


Fig. 25. “Mujeres perdidas/II, Así, 11 de octubre de 1941. Recuperada de Rosas-Lopátegui, 2005.



Fig. 26. Elena Garro, en calidad de “presa”, limpia el piso del reformatorio para mujeres menores de edad. Recuperada de Rosas-Lopátegui, 2005.





Fig. 27. Fotografía en el reformatorio para mujeres menores de edad. *“En una casa de regeneración no hay oportunidad de escoger. La voluntad muere en cuanto se cierra la puerta de la calle y hay que someterse a la disciplina. ¡A lavar ropa!”* (Pie de foto Elena Garro). Recuperada de Rosas-Lopátegui, 2005.



Fig. 28. Fotografía en el reformatorio para mujeres menores de edad. *“Vida de reformatorio, siempre igualmente monótona: el amanecer y el crepúsculo, el sueño y la vigilia, la gimnasia y el trabajo, las horas de descanso y las horas de comida.”* (Pie de foto Elena Garro). Recuperada de Rosas-Lopátegui, 2005.



Fig. 29. Fotografía en el reformatorio para mujeres menores de edad. *“Cuando llega una nueva, la casa de regeneración se agita. Las muchachas, lanzadas por los tortuosos caminos de la perversión, le dirigen miradas inquietantes. Todo pasa pronto, renace la monotonía y las chicas tornan a lavar su ropa.”* (Pie de foto Elena Garro). Recuperada de Rosas-Lopátegui, 2005.



Fig. 30. Fotografía en el reformatorio para mujeres menores de edad. *“Y las que no lavan, amasan buñuelos o cosen overoles. Para todas hay algo que hacer. Y pasan las horas, todas iguales, rotas a veces por las intrigas, las calumnias, los chismes.”* (Pie de foto Elena Garro). Recuperada de Rosas-Lopátegui, 2005.



4.2.3. Línea de papel

Conocer la línea de pensamiento que sigue cada uno de los personajes en el transcurrir de las escenas, nos permite comprender la evolución de su psicología y las relaciones con los demás personajes por medio de sus acciones y textos. Lo fundamental para establecer una clara línea de papel es hacer un recorrido de las acciones del personaje de atrás hacia adelante, para así, entender cada uno de los cambios que le sucedieron durante el recorrido de la obra, enriqueciendo el mundo del personaje. ¿Cómo hacerlo? De cada suceso escogemos el pensamiento predominante que tenemos como personaje y lo encadenamos uno tras otro creando nuestra línea de papel (Peña Quevedo, 2015).

En la primera exploración grupal, cada actriz escribió un primer bosquejo acerca del camino que habría de recorrer nuestro personaje a través de toda la obra, con el objetivo de conocer el fin que persigue nuestro personaje. A continuación, muestro mi línea del papel acerca de Luisa:

- Tensión
- Rencor enmascarado por una sonrisa
- Fuerza en las piernas y pies bien sujetos al suelo (a la tierra), pies sangrantes
- Ceder por mucho tiempo
- Fingir que no pasa nada a pesar de ser maltratada
- “Es la ama, ella puede hacer lo que quiera, yo no soy nada para ir en contra”
- Ira en los ojos, sonrisa con dientes
- Cubrir siempre los genitales adoloridos
- Con los pies desnudos caminar hacia atrás (arrastrándolos)
- Esconder el cuchillo, “nadie debe saber lo que llevo conmigo siempre. Siempre está atado a mi faja escondido por mi enagua”
- Cuando se acerca la “niña Marta” siempre saco mi cuchillo y lo escondo detrás en mi espalda, y así se pasa, lo voy a usar
- Marta es dueña de todo, de todos, mi dueña, pero Julián solo debe ser mío
- Como quisiera que Julián me viera para arriba, como la mira a ella, como yo la miro a ella
- A rastras, hincaba con las rodillas raspadas
- Quiero tocar el cabello de Marta, su suave cabello limpio
- Pero ella es ingrata con lo que es de ella y quiere más
- Ella es su padre, ella es sus hermanos, ella es los hombres que me maltrataron
- Ella y Julián por siempre



Exploraciones físicas: la corporalidad

Las exploraciones físicas son recursos primordiales en la construcción de una escena inexistente.

Una escena inexistente es la unidad de acción de un texto dramático que desarrolla un suceso importante, de relevancia para la acción dramática de la obra y que no es explícito en el texto, es decir, no es una escena que esté escrita en el texto para ser representado. La exploración de las escenas inexistentes es un gran recurso actoral que ayuda a construir una idea más clara del carácter del personaje (quién soy), del porqué de su accionar (a dónde voy) y el motivo (circunstancias) que lo llevan a reaccionar dentro de la situación de la obra (acción, contra-acción). Esta experiencia funde la vida del actor con la del personaje a un nivel más profundo, al crear a partir de sí mismo la vida del personaje (vivencias) (Flores-Hernández *et al.*, 2021).

Para hacer las exploraciones físicas se tomó como base el trabajo de mesa: antes de cada exploración, se volvía a leer el guion de la obra para hacer ajustes en las escenas, así el proceso de construcción de la obra fue un proceso evolutivo, incluso después de que habíamos finalizado la primera función de la puesta en escena (hubo modificaciones para enriquecer el trabajo previo).

A continuación, describo las exploraciones físicas de los personajes en el espacio escénico:

- Antes de las exploraciones grupales, por indicación de la directora, cada actriz leyó individualmente el texto dramático, con la finalidad de conocer a detalle la historia.
- Antes de tener definido el vestuario, hubo algunas exploraciones donde se trabajó la relación de poder entre Luisa y Marta, en la que la actriz que interpretó a Marta y yo (Luisa) nos movíamos en el espacio escénico manteniendo siempre contacto visual, teniendo presente el recorrer cada uno de los sucesos de la obra, es decir la corporalidad respondía a esos sucesos.
- Para las siguientes exploraciones tomamos en cuenta los antecedentes de los personajes en el trabajo de mesa en el que analizamos las relaciones entre los personajes (¿cómo se conocieron?, ¿por qué se conocieron?, su dinámica social dentro de la hacienda del padre de Marta, sus años de formación juntos y su vida adulta separada, y la relación de amantes entre Marta y Julián, y de



esposos entre Luisa y Julián). En estas explotaciones uno de los ejercicios propuestos por la directora fue colocarnos en la situación de como empezaba el día en el que Luisa llega a la casa de Marta, desde ambas perspectivas a la par para no inhibir la construcción escénica de las actrices, es decir, que acciones hizo cada personaje desde el amanecer hasta su encuentro:

LUISA

Luisa comienza el día en su casa (de palma y carrizo), se levanta del piso donde duerme, hace su oración, hace su cama, sale y ve el paisaje del monte sintiendo el rocío de la madrugada, prepara el desayuno (tortillas, huevo, los tacos de frijol) para que esté listo a la partida de Julián.

Se exploró el momento en el que Luisa mata a Julián, se cansa de los abusos que él comete hacia ella (la viola, la lleva a la barranca, que hiciera que lo siguiera a todos lados, la minimiza), agarra sus pocas pertenencias y huye de su casa porque el asesinato desencadena que “el Malo” vuelva a perseguirla.

Además, se exploró la violación que experimentó a manos de Julián en la barranca. En otra exploración se analizó el recorrido que hizo Luisa de su casa en el pueblo hacia la casa de Marta en la ciudad (como parte de ese camino la aparición de Martita ante Luisa para que esta decidiera acudir a visitarla, esta exploración se explica a detalle en el capítulo 4.2.3).

MARTA

Por otra parte, Marta se levanta tarde al medio día, la servidumbre abre cortinas, sus empleados le han dejado el desayuno en su cama porque ya se han ido, se pone sus cremas, se ve todas las arrugas que tiene criticándose.

Después se trabajó en que Marta percibiera su soledad en una casa completamente lujosa, pero vacía en esencia humana. Además, planteamos que ese día fuera el día de descanso de las sirvientas por lo que Marta estaría esperando la llegada de Julián, razón por la cual se acicala y pone sus cremas. En la espera de Julián, Marta se recuesta en el canapé junto a su libro pensando en Julián eróticamente y se empieza a tocar los genitales y al mismo tiempo lee su libro para ver si así pasa más rápido el tiempo de espera, en ese momento llega Luisa tempestuosamente e interrumpe la acción de Marta, pero como Julián tiene llave de la casa, a Marta se le hace extraño que alguien toque a su puerta tan



desesperadamente. Esta exploración sobre el personaje de Marta más adelante formará parte de la primera pausa escénica.

- En otra exploración se buscó como cada mujer se relaciona con El árbol en distintos momentos de su vida.

Para Luisa es cuando recuerda el consejo de sus compañeras de la cárcel, buscar un árbol para contarle sus pecados:

LUISA: “Mira”, me dijeron mis compañeras, “si alguna vez sientes que los pecados te doblan las piernas y te vacían el estómago, vete al campo, lejos de la gente, busca un árbol frondoso, abrázate a él y dile todo lo que quieras. Pero sólo cuando ya no aguantes, Luisa, pues eso sólo se puede hacer una vez”. Y así fue, Martita, pasó el tiempo. Y sólo yo sabía lo que era mi vida. Hasta que las piernas se me comenzaron a doblar y la comida ya no la aguantaba, pues mis pecados y los de la muerta, que eran más que los míos, se me sentaron en el estómago. Y un día le dije a Julián: “¡Voy a acarrear leña!” Y me fui al monte y encontré un árbol frondoso, y tal como me dijeron mis compañeras lo hice. Me abalancé a él y le dije: “Mira, árbol, a ti vengo a confesar mis pecados, para que tú me hagas el beneficio de cargarlos”. Y allí estuve, Martita, y me tardé cuatro horas en decirle lo que fui. (*Ve a Marta, ésta se turba.*) (2016, p. 108).

Para Marta, es relativo a la leyenda del árbol de la vida, de manera metafórica: puede acercarse y abrazar un árbol en sus momentos sobrios y descargar sus penas en él, y recargarse de energía positiva para continuar con su vida.

Las exploraciones anteriores formaron parte de la construcción de las pausas escénicas y algunos momentos en la obra, en ese momento aun no habíamos entrado en el terreno físico-escénico de la dramaturgia de la obra.

- Después la directora nos pidió que pensáramos en una propuesta de vestuario y que en las próximas exploraciones se iría definiendo el vestuario final de acuerdo con las necesidades del personaje y de las actrices-creadoras.

- **El enanito y la gallina en el canapé:**

Como parte de mi formación actoral, en las clases con la Dra. Cristina Flores Hernández, aplicamos una técnica para desarrollar nuestra corporalidad a través del análisis del lenguaje corporal de diferentes animales. Esta técnica la he utilizado para



diversos proyectos tanto como actriz como directora, para enriquecer la construcción escénica de los personajes.

En este proyecto, recurrimos a esta técnica de entrenamiento para enriquecer la corporalidad de Luisa, tomando como base las circunstancias dadas para la construcción del personaje, concluimos que Luisa sería un personaje con capacidades metamórficas según la situación en la que se encuentre:

1. Cuando Luisa es perseguida por el Malo en el bosque, la mujer voltea constantemente a todas direcciones para verificar si el demonio la sigue persiguiendo con temor de que le dé chicotazos, a la vez que busca a El árbol entre varios árboles presentes en el sitio, esta acción de voltear constantemente con la cabeza (con temor y nervios) por no encontrar refugio en El árbol.
2. En los trabajos de exploración de las primeras unidades dramáticas (1, 2, 3 y 4), Luisa se encuentra en un estado paranoico, casi de persecución, en este estado llega a la casa de Marta, toca la puerta con desesperación porque la viene siguiendo el Malo, Marta le abre, y al momento de que la puerta se abre, Luisa cae en cuclillas (como un enanito, para mostrarse ante Marta como una criatura indefensa que suplica ser ayudada, como una persona sumisa ante su amo), en esa posición Luisa entra a la casa y cierra de golpe la puerta, Marta la recibe:

MARTA: ¿Que la trae a México?... ¿Qué pasó, Luisa?

En el intermedio de esas dos frases, Luisa camina en cuclillas observando con detenimiento el entorno a que acaba de ingresar; yo lo establecí como si Luisa (una mujer sucia, llena de sangre y lodo, inmundada) se situara en un palacio totalmente pulcro en el que ella desencaja). En ese momento Luisa despierta del trance y reconoce que hace un momento corría para no ser atrapada por el Malo, en esta parte hacemos caso a la acotación que está en el texto dramático:

Luisa se yergue de un salto. Levanta sus enaguas sucias y muestra un moretón en la ingle. Luego señala su nariz amoratada. Luego la oreja, por la que corre un hilo de sangre a medio coagular.

Así que cuando Luisa se yergue y da un salto subiéndose al canapé, pierde la corporalidad de enanito y se transforma poco a poco en un ave.

Desde las exploraciones en las que incluimos el canapé, teníamos en mente la implementación de una falda como parte del vestuario de Luisa, así que cuando aún no



teníamos definido en su totalidad los elementos de este, usé unas telas a modo de falda, para tener la idea de cómo moverme con el vestuario.

Con las telas atadas a la cintura, trabajamos dos exploraciones:

Primero probamos que Marta se encontraría sentada en el canapé (sitio que representa para ella intimidad, es un lugar de descanso y a la vez intelectual cuando se recuesta en él para leer libros), mientras que Luisa intentaría desalojar a su usuaria de este espacio, hostigando a Marta (pues esta sentiría la presencia de Luisa como un ser sucio) y así terminaría por caer del canapé.

Después, Luisa se subiría al canapé y actuaría como marcando su territorio arriba de este, la intención era mostrar que Luisa se transformaba en la dueña de ese espacio, ya no era un enanito.

La tercera exploración sobre esta escena fue cuando ya teníamos la falda (doble circular) como parte del vestuario, primero probé anudando las cintas de la falda a mi cuello para contribuir a la interpretación del enanito, después agregamos el uso de un rebozo al vestuario, pero tuvimos que desechar esa forma de portar la falda porque al agregar el rebozo (elemento versátil, del cual se habla con detalle en el capítulo 4.3.5.) no era sencillo desanudar la falda de mi cuello (cuando Luisa deja de ser un enanito) y se perdería el ritmo de las acciones de la obra. En su lugar, opté por sujetar la falda inmediatamente debajo del busto, esto facilitaría el movimiento en cuclillas y daría una mejor percepción al público cuando interpretara al enanito.

Hasta este momento no habíamos llegado a la conjetura de que Luisa tendría una corporalidad animal, pero esta surgió cuando la directora me indico que buscara apoderarme del canapé desde una intención más salvaje (con un lenguaje animal). Empezamos la inmersión con un ejercicio como parte del calentamiento de la clase que consiste en encarnar la corporalidad de un águila, en ese momento recordé que tenía que mostrar mi territorialidad parada sobre el canapé, pero solo podría mover con amplitud los brazos (al hacer el movimiento de aleteo), puesto que si movía las piernas bruscamente podría caer. Por lo que la directora indico que intentara asemejar a un ave más pequeña, cambiando de posición colocándome en cuclillas, y posteriormente cubriendo el canapé con la extensión de la falda (como si lo estuviera escondiendo debajo de la prenda) y que únicamente moviera la cabeza observando a diferentes direcciones en el espacio, así Luisa habría creado un nido donde se encontraba segura (puesto que en esta posición corporal,



se debe tener en cuenta que en el tren de pensamiento de Luisa, esta busca refugio en Marta, y al cerrarse la puerta de la casa se convierte en un lugar donde supuestamente no podría entrar el Malo). Uniendo estos elementos (el movimiento de la cabeza, el nido y que el ave debía ser más pequeña para que Marta sintiera misericordia por Luisa) llegamos a la conclusión de que Luisa se había transformado en una gallina.

- **Los pies descalzos**

Al leer el texto dramático hay momentos en los que la autora refleja el estilo de vida de Luisa como indígena, el cual era y sigue siendo semejante al de algunas personas de comunidades rurales de México. Un elemento importante en esta realidad son los pies descalzos.

En mi historia familiar, tanto mis abuelas y abuelos paternos como maternos vivieron con la gran parte de su vida sin usar zapatos cerrados. Ellos conocieron su casa y las de sus familiares, el campo y las calles de sus pueblos con los pies descalzos, estos espacios tenían suelos de diferentes texturas (arenosos, arcillosos, pedregosos, espinosos, lisos) y temperaturas (fríos, calientes, quemantes, helados), además del experimentar la punción con objetos filosos y picaduras o mordeduras de animales que podían encontrarse en la tierra (hormigas, alacranes, arañas, víboras); es decir, conocían el mundo a través del tacto, no solo con las manos sino también a través de los pies, porque estos fueron elementos importantes en sus actividades cotidianas:

- Mis bisabuelas Elisa y Juana iban al mercado, a la iglesia y hacían las labores domésticas de su hogar sin usar zapatos. Incluso mi mamá rescató algunos de estos modos, pues trapeaba y limpiaba la casa de sus abuelos descalza.
- Mi abuelo Adrián usó huaraches toda su vida, pero esto no impidió que sus pies tuvieran contacto con la tierra, porque los usaba como herramienta de trabajo en el campo, una vez que acababa de arar la tierra con la yunta, elegía un surco, colocaba el pie izquierdo dentro del surco y el derecho en el bordo, ponía dos semillas de frijol y una de maíz cerca del pie dentro del surco, después con el pie derecho empujaba un poco de tierra al interior del surco para tapar las semillas (solo una fina capa de tierra porque si no, no brotarían las plantitas), avanzaba dos pasos y repetía el proceso anterior hasta sembrar los surcos correspondientes a una hectárea. Así enseñó mi abuelo a sus ocho hijos y dos hijas. Mi papá también usó huaraches durante la gran parte de su niñez en su pueblo, con ellos iba a sembrar las tierras,



a la pisca de la mazorca, a cuidar las vacas que caminaban varios kilómetros para pastar y a la escuela primaria; la primera vez que usó zapatos fue cuando fue seleccionado para ser parte de la escolta de la primaria en sexto grado (solo los usaba los lunes en la escuela), sin embargo, se vio obligado a usarlos cuando decidió estudiar la secundaria en la Ciudad de Puebla, eran obligatorios como parte del uniforme escolar, pero al principio sintió incomodidad al usarlos porque eran de hule y no de piel como los huaraches, los pies le dolían porque sus dedos se oprimían y sudaban porque no tenían huecos por donde pudiera circular el aire. Cada verano mi papá volvía al pueblo en las vacaciones (empezaban en junio y acababan en septiembre), así que retomaba las actividades que hacía antes de mudarse a la ciudad, se ponía sus huaraches y se iba al campo, pero al finalizar el primer día de trabajo notó que sus pies se habían agrietado, en cierto modo habían olvidado el contacto con el cuero de los huaraches y la tierra, con el paso de las semanas sus pies volvían a ser los mismos de su niñez, pero cuando regresaba a la ciudad al terminar las vacaciones, volvía a sufrir, los zapatos le quedaban ajustados, parecía que sus pies se habían anchado, habían vuelto a ser saludables y ya no estaban oprimidos dentro de un molde, así que le sangraban al intentar acostumbrarse nuevamente a los zapatos, pasaba algunos días con esa incomodidad antes de que los pies se amoldaran a los zapatos nuevamente.

A diferencia de mis abuelos, abuelas y mis padres, yo caminé descalza sobre superficies acolchadas y petates durante mis primeros cinco años de vida, y retomé esta práctica hasta que ingresé a la Licenciatura en Arte Dramático, puesto que en algunas clases usábamos los pies descalzos y entrenábamos de esta manera, sin embargo, esto fue contradictorio para mi salud en las primeras experiencias con los pies sin calzado porque me resfriaba constantemente. Pero con el tiempo, mejoró mi equilibrio, mis pies perdieron rigidez, se volvieron más flexibles y fuertes. Posteriormente, en los últimos semestres de mi formación universitaria, volví a descalzarme en las obras teatrales “Departiendo con Malintzin” y “Los perros”, donde también intérprete a mujeres indígenas.

Durante la pandemia por el COVID-19, grabamos en video la obra “Departiendo con Malintzin” en el año 2022, para participar en el *International Festival of University Theatre of Casablanca* (FITUC). Para las escenas que se grabaron en interiores colocamos petates o mantas sobre el suelo, sobre los cuales las actrices nos mantuvimos descalzas, estos objetos permitieron que nuestros pies no sufrieran un cambio radical de temperatura a pesar



de no tener calzado, porque no teníamos contacto directo con el suelo, así que en este sentido la relación del suelo con la persona (a través del contacto con los pies) no fue parte esencial de la construcción de los personajes. Por otro lado, en “Los perros”, cuando interpreté a Manuela, mis pies descalzos si tuvieron contacto directo con el suelo de la caja negra (lugar donde se llevó a cabo la puesta en escena), sin embargo, en esta ocasión el descalzarme fue un elemento del vestuario del personaje, pero no era una parte relevante en la construcción del personaje.

En El árbol, como parte de la construcción del personaje partiendo desde la corporalidad, incluimos los pies cubiertos con calcetas en Marta y los pies descalzos en Luisa. El descalzarse tendría dos objetivos: a) evocar la conexión que tienen los indígenas y la gente de campo con la tierra (el suelo), puesto que, en la cosmovisión indígena, la tierra es la que provee la vida, a través de los recursos que nos proporciona (principalmente alimento y un lugar para establecer una vivienda), sin olvidar que, al morir, las personas también volvemos a la Madre Tierra, para ser parte del ciclo de la vida; b) reflejar en Luisa una mujer que ha conocido el mundo a través de los pies descalzos, retomando mis experiencias al descalzarme y las anécdotas que vivieron mis familiares.

En los ensayos de este proyecto, fue un reto permanecer descalza durante un tiempo prolongado, debido a que el suelo de las cajas negras tiene azulejo liso, que genera una superficie fría y resbaladiza. Además, experimente más texturas a través de mis pies para reforzar la construcción del personaje: caminando durante pocos minutos sobre el suelo de calles sin pavimento, lugares que tuvieran rocas de diferentes tamaños y rugosidades, en las banquetas rugosas cuando el clima es caluroso pues se sienten calientes.

Durante la puesta en escena resaltamos los espacios por los que transita el personaje de Luisa durante la obra: el bosque con tierra húmeda y pasto seco, el camino pedregoso y polvoso por el que llega a la casa de Marta, los pisos alfombrados de la casa de Marta, el azulejo frío y húmedo del baño y el piso frío de la cárcel.

Además, en el texto dramático se hace referencia a la diferencia de estatus social entre Luisa y Marta. Porque la indígena ha caminado toda su vida sobre superficies escabrosas, aludiendo a la pobreza y la desgracia en la que ha vivido. En cambio, Marta ha caminado sobre superficies suaves, es decir, ha vivido en la riqueza y el lujo:



LUISA: En las noches había bailes en el corral. Los presos sacaban sus mandolinas y sus guitarras y bailábamos. ¡Yo antes nunca había bailado, Martita! La vida del pobre no es el baile, la vida del pobre son las caminatas en el polvo, Martita. Mis compañeras si sabían bailar y ellas fueron las que me enseñaron los pasos. Me subían las trenzas y me decían: “¡Para que te veas menos india!”, y bailábamos y bailábamos... (2016, p. 106).

- **Los golpes en el cuerpo**

Cada ofensa que Marta le hace a Luisa mientras transcurre su platica, significan golpes (de menos o más intensidad dependiendo la ofensa). Así, cuando Marta dice ciertas palabras Luisa responde en su corporalidad como si recibiera un golpe. Para adecuar como se representarían los golpes (en que parte del cuerpo y que tipo de golpe sería como cachetadas y latigazos) ubique los diálogos donde Marta insulta a Luisa en el texto dramático. A continuación, pongo ejemplos de ello (los insultos están subrayados, resaltando con color morado las palabras donde recaen los golpes):

MARTA: (Juntando las manos). Hay que tener **paciencia** con usted, Luisa. ¡Dios mío, Dios mío!, ¿cómo puedes permitir que una de tus criaturas se convierta en **esto**? (2016, p.96-97)

El siguiente dialogo corresponde a la quinta unidad dramática, y marca el momento en donde Marta empieza a verbalizar su pensamiento sobre Luisa, le dice endemoniada y loca, en consecuencia, Luisa ya no puede soportar los golpes a través del menosprecio, y empezará a escuchar las exigencias del Malo de echarle a Marta sus pecados para liberarse de ellos.

MARTA: ¡Ah, qué lata! Ya volvió usted con su cantinela. Cene y **cállese**. ¿Y sabe lo que le digo por última vez? Que su marido es muy bueno, y que usted es la que está **endemoniada** (2016, p. 101).

- **La corporalidad de una mujer de 57 años**

En proyectos anteriores me he interpretado a mujeres adultas: Virginia (65 años) de la obra “Cupo limitado” de Tomas Urtusástegui, y Manuela (40 años) de la obra “Los perros” de Elena Garro. A pesar de que Virginia es mayor que Manuela, la primera mujer es una mujer de ciudad (tiene los hombros encorvados debido a la vejez, pero es fuerte, aun puede usar zapatos de tacón) y la segunda es una mujer de campo, por lo tanto, su corporalidad es distinta; una mujer de campo se caracteriza por realizar labores domésticas y/o trabaja en los cultivos familiares desde muy temprana edad, por lo que presenta un mayor desgaste físico que la mujer citadina.



Tomando en cuenta la vida habitual de las mujeres de campo en nuestro país; y basándome en la forma de caminar de las mujeres de origen indígena del Valle de Tehuacán que se dedican a vender productos, cultivados en sus pueblos, en los mercados de la ciudad; así como el modo del caminar de mi tía Petra (mujer campesina y ama de casa originaria de la mixteca poblana), construí la corporalidad de Luisa.

Luisa durante la obra va a cambiar su corporalidad, puesto que la usa a su beneficio. En la primera pausa escénica Luisa se presenta como una mujer encorvada, con los pies unidos a la tierra por lo que su caminar es ligero, pero mientras más se le acerca el Malo, su caminar se vuelve más pesado y torpe provocando heridas en sus pies y piernas. Además, cuando en busca del árbol para contarle sus pecados, la mujer siente el estómago pesado como si tuviera piedra en el interior, siente que va cargando una piedra inmensa sobre su espalda encorvándola aún más y haciendo que tenga escalofríos, por lo que le cuesta dar cada pisada, obstaculizando el hallazgo del árbol. Después de su encuentro con El árbol, se siente nuevamente ligera, rejuvenecida sin dolor se sus entrañas y su espalda, no le pesan los pies, se mantiene con la espalda recta.

Al finalizar la primera pausa escénica, cuando Luisa llega a la casa de Marta, está agotada de correr al escapar del Malo, tiene los pies agrietados y lastimados por las piedras del camino, su respiración está agitada, suda excesivamente.

Al iniciar la primera unidad dramática, ese sentir es rápidamente encapsulado y se refleja cuando Luisa se convierte en “el enanito” pues su intención es que Marta la vea como un ser frágil y vulnerable que necesita protección. Posteriormente, se convierte en “la gallina” al apoderarse del canapé.

Un cambio notorio en la corporalidad de Luisa se puede apreciar en el paso de la segunda unidad dramática a la mitad de la tercera unidad dramática: en la segunda unidad dramática, la mujer tiene los hombros encorvados, y se mueve con pasos cortos; a excepción de cuando Luisa reta a Marta, en esos momentos tiene más movilidad (salta, corre, hace el ademán como si estuviera lazando un caballo). En la tercera unidad dramática cuando Luisa llora por sus hijos se sienta en el canapé con el cuerpo en forma de ovillo y se mece como arrullando un bebé para que Marta la siga percibiendo como vulnerable. Por otra parte, cuando Luisa le cuenta a Marta sobre la barranca, la indígena da saltitos de susto durante su narración para alejarse de la oscuridad de la barranca y trata de atrapar la luz estirando sus brazos y tomándola con sus manos.



Al final de la tercera unidad dramática cuando Luisa quiere bañarse, se despoja de su sumisión, sus pies son ligeros y jala a Marta del brazo para que le indique donde puede bañarse. En la transición de la tercera a la cuarta unidad dramática, cuando Luisa sale del baño deja de tener el cuerpo encorvado, se estira, es ligera, canta, rejuvenece, es libre.

Desde que Luisa llega a la casa de Marta, contentamente se asoma a la puerta para verificar que el Malo no entre, lo ahuyenta con las manos mientras le dice: shhh, mientras santigua la puerta con rapidez. Pero en la quinta unidad dramática cuando Marta acusa a Luisa de estar endemoniada, la indígena se siente golpeada al máximo, es el detonador para que Luisa tome la decisión sin retorno de confesarle sus pecados tal como lo hizo con El árbol, por lo que se deja influir por el Malo, aprieta los dientes y los puños para luchar contra la instigación del Malo, intenta ahuyentarlo, pero no funciona y deja solo a Marta en su habitación.

De la sexta a la novena unidad dramática, cuando Luisa le cuenta a Marta sus pecados, Luisa tiene la corporalidad de una jovencita (es ágil, salta, se mueve rápido) porque está recordando como vivió su juventud (cuando se le pareció por primera vez el Malo, su vida con sus maridos, el asesinato en el mercado, la vida con las recogidas donde se celebraban bailes para el disfrute de los presos y presas, las torturas y el trabajo pesado que hacían las mujeres en la cárcel aunque para ella no era malo ni pesado porque estaba acostumbrada a tratos peores).

En la novena unidad dramática, Luisa regresa poco a poco a su corporalidad de señora madura porque le hace saber a Marta que su felicidad desvaneció cuando sale de la cárcel y regresa a su pueblo donde a Julián.

En la décima unidad dramática, vuelve a revivir los dolores en el estómago y de la espalda, le vuelven a pesar sus pecados. Está usando a Marta como cuando usó al árbol para echarle sus pecados.

Finalmente, en la onceava unidad dramática, Luisa se ha liberado de sus pecados nuevamente, por lo que se ríe estridentemente. Sin embargo, la risa se convierte en un lamento, porque al igual que El árbol, Marta se secará al asesinarla, y habrá cometido otro pecado que tendrá que cargar.



4.2.4. La continuidad de la acción: silencios y pausas escénicas

Durante la representación escénica, utilizamos como recursos pausas escénicas y silencios teatrales.

En el teatro, las pausas contribuyen al establecimiento del ritmo, estructuran, tonifican y animan la enunciación del actor y de la puesta en escena. Están más o menos motivadas por la situación psicológica, pueden ser rupturas voluntarias o involuntarias para aumentar la tensión, preparar un efecto o instalar un vacío donde la reflexión y la desilusión puedan hundirse fácilmente (Pavis, 1998, p. 420).

En la puesta en escena, las palabras pronunciadas por los personajes no son la única fuente de información de que dispone el espectador sobre el sentido de la obra, aunque si la más evidente; los diálogos no nos dicen todo, e incluso a veces están desposeídos de todo valor informativo, es ahí donde entra en juego los silencios teatrales. Los silencios pueden presentarse de manera explícita que surgen a partir de las acotaciones que el autor de la obra se encarga de señalar claramente en el texto dramático; pero también pueden ser de manera implícita cuando el autor de la obra no considera la conveniencia de explicitar los silencios, por lo que el director teatral debe hacerlos surgir de los acontecimientos o de los sentimientos que se manifiestan a través de las palabras de los personajes. El silencio es empleado como recurso estructural, desde el punto de vista de la intriga de la obra, se convierte en el momento de transición de una situación determinada a otra totalmente diferente; su aparición interrumpe la conversación momentáneamente, puede desviar el curso de la historia, provocando una relajación de la tensión o, por el contrario, dar lugar a la chispa que la pone en marcha. Es necesario advertir que el silencio teatral puede abarcar múltiples funciones en la organización de la obra dramática, y dependerá de cada autor y/o director la función que tome ese momento virtual, con la finalidad de enriquecer la producción de la obra (Amo-Moreno, 1986).

Para todas las pausas escénicas nos basamos en las acotaciones que hace Garro, puesto que consideramos que, al ser coreógrafa de teatro, la autora ya pensaba en la escenificación de la obra al escribir el texto dramático. Por lo que partimos de las acotaciones para adaptarlas a nuestras necesidades.

En este proyecto utilizamos los silencios como continuidad de la acción desde una perspectiva “natural”. Como mencionan Flores-Hernández y colaboradores (2021), los humanos nos desarrollamos y expresamos a través de las acciones físicas en nuestro día a día, pero no nos percatamos de ello porque es parte de nuestra naturaleza. Sin embargo,



en el quehacer teatral, la naturalidad de la expresión humana y la simpleza de los movimientos se ha desvirtuado por querer encontrar o desarrollar nuevas formas de expresión, pero ¿por qué buscar otras formas “postmodernas” de comunicación? La naturalidad es el origen de la comunicación humana, es el mejor camino para la teatralidad. A partir de la premisa de “naturalidad” y en búsqueda de la “organicidad”, la exploración del personaje nos conduce a buscar entre la memoria emocional, aquellas acciones detonantes de conflictos; acciones dramáticas que potencializan un contra-accionar del “otro” en una situación específica generando un silencio dicente.

Primera pausa escénica:

1. Presentación de El árbol: Uso de proyecciones para resaltar el crecimiento del árbol a través del despliegue de sus ramas. El árbol está en el bosque existiendo como un ser mítico, deidad; a su vez interpreta un canto scat. Este cuadro es atemporal hasta que Luisa entra en escena.
2. Presentación de Marta: entra en escena, está en su recamara, se pone sus cremas, se ve al espejo sus arrugas.
3. Presentación de Luisa (sucede en el pasado de Luisa): viene cargando sus pecados, huyendo del Malo y buscando un El árbol frondoso para liberarse de sus pecados.
4. Luisa al encontrar El árbol frondoso, verifica que sea El árbol correcto, empieza su ritual para expiar sus pecados. Al mismo tiempo Marta continua frente al espejo de su casa.
5. Mientras Luisa realiza el ritual, por otro lado, Marta se masturba en su habitación.
6. Llego Luisa intempestuosamente a la casa de Marta: Luisa toca a la puerta con la mano (se escuchan palmadas estridentes y desesperadas: “*ta-ta-ta----ta-ta-ta-ta----ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta*”) y no como se marca en el texto dramático (“*Un campanillazo que viene de la puerta de entrada atraviesa la casa*”).

Segunda pausa escénica:

En el texto dramático se indica que Marta sale de escena, sin embargo, la directora indicó que no sería de ese modo en la puesta en escena, todo el tiempo permaneceríamos en el espacio escénico. El siguiente es un ejemplo de las acotaciones en el texto dramático:

***Marta sale.** Luisa mira distraída los muebles que la rodean. Luego se limpia un oído y ve con atención la sangre que le ha quedado en el dedo. Suspira y, resignada, espera. **Entra Marta.** Trae un bulto de ropa vieja. Luisa se levanta de un salto y se*



acerca a Marta. Ésta se retira visiblemente contrariada por la suciedad de la india (2016, p. 97).

1. Marta canta el coro de la canción “Perfume de gardenias” mientras se dirige a la cocina¹⁶.
Luisa respira aliviada y se acomoda en el canapé a esperar a Marta.
2. *Entra Marta. Trae un bulto de ropa vieja.*
3. Luisa recibe la ropa, la revisa y no le gusta porque es vieja. Hace la acción de tirar la ropa al suelo.
4. Marta se sienta frente al espejo.
5. Luisa se pone a llorar para llamar la atención de Marta. Usa de excusa a sus hijos, pero Marta no le hace caso.

Tercera pausa escénica:

Sobre La Virgen de Guadalupe

En la obra, cuando Luisa se encuentra desesperada porque ya no podría cargar con sus pecados, Garro menciona la aparición de Marta ante la indígena:

LUISA: (*interrumpiéndola*) ¡Gracias, Martita, gracias! Dios se lo pague. Yo traje mi ropita. Antes de salir de mi casa la guardé conmigo y me salí, y me hallé sola... no tenía adónde ir. Iba yo caminando, caminando, y de pronto, se me apareció Martita y me dije: Me voy con ella. Es tan buena...

Luisa desenvuelve la punta de su rebozo y saca unas ropas viejas y desteñidas y se las muestra a Marta. Ésta, avergonzada, no sabe qué hacer con la ropa que le ofrece.

LUISA: Y así llegué hasta acá, con la cara de Martita enfrente de mí, conduciendo mis pasos (2016, p. 98-99).

El texto dramático nos remitió a la leyenda de la aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego en el cerro del Tepeyac, quisimos hacer un paralelismo con esa aparición y la de Marta ante Luisa. Por lo que en la puesta en escena nos basamos en las obras pictóricas donde Juan Diego revela las rosas que lleva en su tilma mientras observa a la Virgen; así Luisa se arrodilla y le muestra a Marta las ropas que lleva en su rebozo.

¹⁶ Las actrices nunca salen del espacio escénico solo se dirige a otro espacio ficcional: la cocina, el baño, el cuarto de las sirvientas y el camino hacia El árbol, están delimitados por una cortina translúcida, desde donde el público puede ver la acción actoral.



Entonces asumimos que Luisa es guadalupana, tanto así que cuando Marta se le aparece considera que debe refugiarse con ella, porque le ha dado la impresión de ser una mujer buena semejante a la percepción que tienen los creyentes católicos sobre la Virgen de Guadalupe: es como una madre protectora que siempre velará por el bienestar de sus hijos y que intercederá por ellos ante Dios;



Fig. 31. Analogía de la aparición de la Virgen de Guadalupe ante Juan Diego en El árbol. Fotografía superior (fotografía propia de pinturas pertenecientes a la Catedral de Nuestra Señora de la Concepción de Tehuacán, Puebla). Fotografía inferior recuperada de F. Escena Sur, 2024.



Cuarta pausa escénica:

1. Luisa permanece en el baño mientras Marta va por algo de comer para Luisa. Deja la bandeja con comida sobre el canapé.
2. Marta se aburre de esperar a que Luisa salga del baño y sin darse cuenta se queda dormida.
3. Luisa sale del baño renovada, limpia y fresca. Estira los brazos mientras canta la canción “Huecanías”, se queda admirada por el olor a jabón que desprende su cuerpo.
4. El timbrar del teléfono interrumpe el canto, Luisa contesta el teléfono. Marta se despierta al escuchar que Luisa está hablando con alguien, Luisa cuelga. Marta se dirige fúrica a arrebatarse el teléfono a Luisa.
5. Luisa al verse descubierta por Marta, continúa cantando para hacerse la disimulada.

Silencio 1

El reloj da las ocho.

Se rompe la interacción de las mujeres, estas se dan cuenta que ya han pasado tres horas juntas en la misma casa, en completa soledad y ya es de noche.

Quinta pausa escénica:

1. Marta se va a la cocina. Luisa rechaza la comida que le dio Marta y en una orilla del canapé.
2. Luisa se pone de pie para espantar al Malo: se persigna y sisea viendo hacia la puerta, reta al Malo porque ella está a salvo dentro de la casa.
3. Marta regresa de la cocina con otra bandeja más elegante que la que le dio a Luisa, también lleva cubiertos. Marta se dispone a cenar.

Sexta pausa escénica:

1. Luisa se dirige a la habitación de las sirvientas por orden de Marta y se envuelve el torso con el rebozo.
2. Marta se levanta de la silla del tocador tomando en sus manos su libro, canta la canción “Perfume de gardenias” para calmarse mientras se dirige hacia el canapé, nerviosa y temerosa. Mira hacia todas las direcciones para verificar que no haya alguien más en la habitación.



3. Luisa aparece en la puerta de la habitación de Marta.

Silencio 2

Se produce un silencio largo y asombroso.

Este silencio es muy importante pues es la introducción que dará paso a que Luisa le confiese a Marta sus pecados. Iniciando el ritual para el sacrificio.

Séptima pausa escénica:

1. Luisa mira fijamente con malicia a Marta, porque ya decidió que la va a sacrificar.

Octava pausa escénica:

1. Suena el reloj (es media noche). Marta, nerviosa, mira a todas partes, y se hace ovillo subiendo todo su cuerpo a la silla del tocador, abraza sus piernas.
2. Luisa se levanta del canapé, se dirige a la puerta y sisea pidiéndole al Malo que no le aconseje matar a Marta, pero el Malo es muy insistente. Luisa sostiene su rebozo como un chicote para espantar al Malo.

Novena pausa escénica:

1. El espacio ficcional se transforma del dormitorio de Marta al campo donde está El árbol (aparece la proyección del árbol e interpreta un canto scat).
2. Marta y Luisa caminan de espaldas, en la penumbra, hacia El árbol. Este tiene un efecto magnético, atrayendo a las mujeres con su canto. Se acerca la muerte de ambas mujeres.
3. El árbol empieza a secarse, se le caen las hojas.

4.2.5. Segundo plano, subtexto y monologo interno

Para Nemiróvich-Dánchenkó el segundo plano es “La carga interna y espiritual del personaje, es esa línea interior, esos pensamientos ocultos que revelaremos a través de la psicología interna del personaje reflejada en las acciones externas del mismo” (Knébel, 1996, p. 13). Esto nos permite entender cada una de las reacciones, impulsos y deseos de nuestro personaje durante el proceso de construcción y ejecución, así la obra estará llena de veracidad; aquí es cuando trabajamos con el subtexto enriqueciendo cada una de las palabras pronunciadas (Peña-Quevedo, 2015).

El subtexto es aquello que no es dicho explícitamente en el texto dramático pero que aparece en la manera de ser interpretado por el actor. El subtexto es una especie de



comentario realizado por la puesta en escena y la interpretación del actor, que da al espectador la luz necesaria para la buena recepción del espectáculo. Esta noción fue propuesta por Stanislavski (1963, 1966) como un instrumento psicológico destinado a informar sobre el estado interior del personaje, abriendo una distancia significante entre lo que se dice en el texto y lo que es mostrado en el escenario. El subtexto es el rastro psicológico o psicoanalítico que el actor imprime a su personaje durante su interpretación (Pavis, 1998, p. 431).

¿Cómo se elabora el segundo plano? Esta tarea de aglomeración de la carga interna la debemos realizar desde el principio del trabajo sobre el papel, en este proceso de construcción del mundo interno del personaje juegan un papel importante la observación y compenetración en la concepción dramática del autor; para adquirir esta carga interna, uno de los medios principales es el monólogo interno, este se caracteriza por recolectar nuestros pensamientos más íntimos, percepciones y estado emocional como personaje, permitiéndonos que las palabras cobren vida en el escenario por medio del subtexto, para esto “Es preciso que el actor en el escenario sepa pensar tal y como piensa el personaje creado por él” (Knébel, 1996, p. 108), haciendo uso de su imaginario como actor-creador, inventando y buscando lo implícito en las letras del dramaturgo para que todos sus momentos de silencio estén repletos de contenido. Nemiróvich Dánchenkó decía que: “Del texto depende qué decir y del monólogo interno cómo decirlo” (Knébel, 1996, p. 108), para esto es necesario que como actores nos relacionemos con el personaje como un ser humano viviente, compartiendo nuestros propios deseos psicofísicos y nutriéndolo con nuestros pensamientos; así, lograremos una actuación orgánica (Peña-Quevedo, 2015).

En *El árbol*, en la acción intervienen dos mujeres, Marta que constituye una presencia que es fundamental para el desarrollo del personaje de Luisa: una mujer indígena que nos introduce a detalle en la psicología de las mujeres de campo, resaltando las diferencias socioculturales entre ricos y pobres a través de sus vivencias.

Para el mundo occidental el comportamiento de Luisa podría ser calificado como el de una “loca”. También, Carmen Alardín (1987) menciona que Luisa es una esquizofrénica, ya que mira fijamente a su interlocutor, como suelen quedarse mirando este tipo de enfermos. Sin embargo, en nuestro análisis concluimos que las actitudes de Luisa no están dadas por el hecho de padecer una enfermedad como la esquizofrenia; sino porque es atormentada por los traumas de su vida, reforzados por las creencias de la cosmovisión nahua como parte de su educación religiosa-cultural, por lo tanto, vive atormentada por el



Malo, porque este la persigue para darle de chicotazos y al mismo tiempo la encamina a cometer crímenes. De esta forma, con cada anécdota que Luisa le cuenta a Marta se develan los pecados, antes secretos, de la indígena, causando que el lector-espectador, pueda deducir lo que le espera a Marta. Además, Elena Garro menciona en voz de Marta que Luisa es una mujer-niño, a raíz de este concepto, como parte de la construcción del personaje propusimos que cuando Luisa se queda mirando fijamente a Marta, sería porque en esos momentos trata de descifrar las intenciones reales de Marta hacia ella, y así iría desarmando para convencerla de protegerla, aunque al final no logra su objetivo (ponerla de su lado, de que la ciudadina la perciba como su igual) por lo que termina asesinándola; esos momentos de trance serían malinterpretados por Marta como una característica de las mujeres inferiores y al borde de la locura como Luisa, sin advertir la inteligencia que se esconde detrás de la imagen indefensa de la indígena.

Es importante tener presente que para Luisa no existen personas concretas, su realidad es tan abstracta que ni siquiera sabe cómo se llamaba o quien era el marido de la mujer que asesino en el mercado. Tampoco sabe cuánto tiempo estuvo con las recogidas. Además, cuando sale de la cárcel y regresa a la casa de sus padres para ver a su hija, en realidad no sabe exactamente qué edad tiene la niña, es la actriz que interpreta a Luisa quien debe informar al espectador que tiene diez años al hacer el ademán indicando su estatura. Ese desinterés por la gente que no ha trascendido a lo largo de su vida hace posible que Marta sea considerada como otro árbol para Luisa.

En la primera pausa escénica incluimos el ritual que hace Luisa para pedirle a El árbol permiso para depositar en él sus pecados. Lo primero que se ve en escena es a Luisa en el bosque cuando ya no puede soportar cargar sus pecados y los de la mujer a la que mató, se siente enferma por lo que se dobla de dolor, se mueve con dificultad porque es como si sus pies estuvieran anclados a la tierra, en ese momento la mujer piensa que el Malo la persigue para incitarla a cometer un nuevo asesinato, por lo que viene a su pensamiento el consejo que le dieron las recogidas cuando ya no pudiera con sus pecados, así al contárselos a un árbol, el Malo y sus malos pensamientos dejarían de acecharla. Luisa se siente cansada y abrumada en su búsqueda del árbol correcto, entonces encuentra el árbol más frondoso que ha visto en su vida y se pregunta si es el indicado, se da vuelta y es cuando El árbol empieza a llamarla a través de un canto melodioso, finalmente ha encontrado el árbol apropiado, por lo que se siente en calma para poder iniciar el ritual del perdón, y posteriormente confesarse; conforme El árbol se va cargado de los pecados de



la mujer, poco a poco se desvanece su vitalidad, se ve amedrentado, y como respuesta el canto armonioso se convierte en un llanto desesperado, suplicándole a Luisa detener su confesión. Luisa se ha desahogado, deja al árbol agonizando y se marcha tratando de olvidar lo que acaba de hacer, asesinar a El árbol.

4.2.6. Visualización

Stanislavsky respecto a la visualización decía: “Mi tarea es la de una persona que habla a otra, convence a otra, de manera que aquel a quien me dirijo mire a lo que yo quiero con mis propios ojos. Esto es importante en cada ensayo, en cada representación: hacer que mi interlocutor vea las cosas tal y como las veo yo. Si ese objetivo interno se asienta en ustedes, actuarán con las palabras, pero si no es así, mal asunto. Inevitablemente dirán ustedes las palabras del papel por decirlas” (Knébel, 1996, p. 114).

Solo cuando nuestra “imaginación está bien entrenada en una determinada visualización, podremos recordarla para que surja en él, el sentimiento preciso. Esto ocurre dado que las imágenes visualizadas se refuerzan al ser repetidas frecuentemente y el mundo imaginario crece constantemente con nuevos detalles. La tendencia a encontrar un subtexto ilustrado pone en efervescencia la imaginación del actor y enriquece el texto del autor” (Knébel, 1996, p. 116).

Para no recaer en error de decir las palabras del papel por decirlas, no debemos estudiar el texto de memoria si no hemos comprendido detalladamente su contenido, ya que sólo así se convertirá en algo imprescindible. Como actores debemos vivir muchas experiencias, experimentar nuevas cosas, conocer nuevos horizontes, leer en demasía, ver y sentir el arte sin saciedad alguna porque todos estos conocimientos harán parte en un futuro de las visualizaciones de nuestros personajes para lograr transmitirlos a través de las palabras; las visualizaciones no solo nos ayudan a traer a la vida una emoción, experiencia, lugar o sentimiento, sino que también nos puede ayudar a guiarnos como actores por la obra, para saber que sigue, ya que se vendrá a nuestra mente la imagen de ese suceso, cargado de las imágenes del segundo plano, todo para poder perseguir nuestra supertarea (Peña-Quevedo, 2015).

Como parte de la visualización para dotar a Luisa de recuerdos usé mis propias experiencias y las transformé en el contexto de Luisa, recordando sucesos desde la sensorialidad (olores, sabores, sonidos y tacto). Destacare algunas visualizaciones que construí para este proyecto:



- Para construir el caminar de Luisa (recordando que toda su vida ha caminado por caminos polvosos de tierra), experimente caminar descalza en suelos con diferentes texturas, además de tomar en cuenta las experiencias de mis familiares que en su vida diaria tenían con contacto más cercano al suelo al caminar descalzos o utilizando huaraches.
- Para que Luisa pueda convencer a Marta de dejarla quedarse en su casa, la indígena le habla de que sus hijos ya no la necesitan porque ya están grandes; en la visualización de la vida que paso con sus hijos, estos habrían escapado del maltrato de Julián, por lo que Luisa sentía dolor por su partida y pensaba que no había sido una madre protectora puesto que habría decidido quedarse con Julián en vez de huir con ellos, sin embargo esta acción no era como menosprecio a sus hijos sino como una protección para que no los persiguiera el Malo/Julián, así solo la atormentaría a ella. Para evocar este dolor, Luisa se ve dentro de una casa de carrizo, dándole de comer a sus hijos, los niños se ven flacos y sucios y su madre solo puede darles un solo plátano que distribuye en partes iguales, pero como son muchos niños solo les toca un pedacito. Mientras todo esto pasa por la mente de Luisa, en la escena se encuentra arriba del canapé arrullando a un bebé imaginario.
- Para la construcción del Malo, apoyándome de la descripción que se hace de este personaje en el texto dramático, además de la iluminación de la escena; visualice en el Malo unos ojos rojos en medio de una neblina. Retomando el subtema que abarca las pausas escénicas y los silencios, cuando aparecía el Malo, yo visualizaba cada vez más cerca sus ojos y la neblina se iba haciendo más espesa en el ambiente, por lo que yo (inmersa en Luisa) intentaba alejarlo santiguando la puerta, haciendo ademanes de echar agua bendita, rezando y de chicotear, con el objetivo de no dejar pasar al Malo, delimitando en interior de la casa de Marta como una zona segura, y el exterior como el dominio del Malo.
- Cuando Luisa le cuenta a Marta el asesinato de la mujer en el mercado, el texto dramático menciona los productos que vendían las señoras en el mercado:

LUISA: [...] Entonces la fui a buscar al mercado, a la hora en que todas vamos a comprar. Y estaba bonito: lleno de cebollitas, cilantro, de limas. A un ladito, en donde están las tortilleras arrodilladas con sus tompiates, la esperé... y la ví venir, con su canasta bien llena de fruta, columpiándose, y me dije: “Ya vas a callar, ingrata...”, y le enterré mi cuchillo (2016, p. 104).

En esta escena visualicé un mercado a partir de varias experiencias en diferentes mercados de pueblos: a las coapeñas (mujeres que llevan tenates largos llenos de



tortillas delgaditas) que venden en el exterior del mercado 16 de Marzo (ubicado en la Ciudad de Tehuacán), además del olor y sabor de las limas del árbol de la casa de mi abuelo Adrián (en Ahuatempan).

- Cuando Luisa recuerda su vida en la cárcel, yo visualicé la experiencia que tuve cuando fui a dar una función de la obra “Cupo limitado” en el Centro de Reinserción Social (CERESO) de San Miguel, Puebla; era un lugar frío, húmedo y un espacio muy reducido.

4.2.7. Supertarea

La supertarea es la esencia vital de la obra y el objetivo del personaje, su ejecución da forma al proceso creativo de las vivencias, ya que da sentido y dirección al trabajo porque es el núcleo de la obra. ¿Cómo hacerlo? Debemos retomar el análisis y división de sucesos, estudiar qué persigue y qué mueve mi personaje durante toda la obra, cuál es su deseo más íntimo y buscar en cada escena qué debe hacer para cumplirlo; esta tarea la podemos realizar mediante la línea del papel. Cuando ya tenemos claro donde nos encontramos como personajes, qué camino debemos recorrer, cuáles son nuestros pensamientos y deseos más íntimos; la caracterización va surgiendo por sí sola, de una manera orgánica, ya que nuestra creación interior del personaje permeará nuestro exterior, nuestra manera de caminar, de mirar, de movernos, etc. (Peña-Quevedo, 2015).

Cuando trabajamos la relación de Marta con Luisa determinamos que la supertarea del personaje Luisa sería asegurarse de que Marta la socorriera en su casa para protegerla del Malo, pero conforme avanza la dramaturgia y tomando en cuenta las exploraciones sobre los golpes en el cuerpo que recibe Luisa cuando Marta la ofende, cambia la supertarea del personaje de Luisa, por lo que su pensamiento se aleja de querer quedarse con Marta, así cuando esta le dice a Luisa que esta endemoniada, es el punto de inflexión donde Luisa decide matarla y no habrá vuelta atrás. Como ejemplo de la transformación de las intenciones de Luisa hacia Marta, tenemos el monólogo interno de Luisa correspondiente a la primera unidad dramática:

- Perdida y asustada, sin otra cosa en mente que llegar con Martita (Martita mi salvación).
- Debo pedirle a Martita que me proteja, que me deje quedarme con ella.
- ¿Por qué me insulta? yo creía que era buena, pero ahora creo que no tanto.



- ¡Cómo se atreve! ¡Ya quisiera yo que Julián fuera su marido!, para que le dieran las palizas que a mí me da, a ver si con eso no sale corriendo. Esta no conoce a Julián, si lo conociera como yo, no estaría viva. Pero no me conviene insultarla, ella es la patrona.
- ¿Mujeres-niño, Martita? sí ella es la marimacha, creyéndose hombre, montando a caballo, mandando a los peones, saltando como cabra desde que era chica.

La transformación de la intensidad de Luisa hacia Marta se refleja en sus acciones, después de pasar tantos abusos por su patrona y por la sociedad, decide invertir los roles, así Luisa poco a poco dominará a Marta, haciendo que se sienta inferior. Por ejemplo, cuando Luisa se mete al baño apresuradamente y le cierra la puerta en la cara, su intención es quitarse la suciedad del cuerpo para que Marta la vea como su igual. Después, cuando sale del baño, contesta con confianza el teléfono como si contestara el de la cárcel (retomando que el texto dramático menciona que una de las tareas de Luisa cuando estaba presa era contestar el teléfono: “Yo contestaba el teléfono. Por eso le decía, Martita, que sí lo conocía. ¿Ve, Martita, ¿ve cómo no le dije mentiras?”), pero Marta la tacha de no saber usarlo porque es una india de pueblo, lo cual incrementa su decisión de entregársela al Malo, aliviando a Marta de sus pecados, asesinandola con su cuchillo como lo hizo anteriormente con El árbol al contarle sus pecados, y en consecuencia Luisa se libraría al menos por un tiempo del Malo, hasta que se reiniciara el buble, recordando que es un universo cíclico (semejante al limbo) que no tiene fin.

4.2.8. Carácter

María Knébel define: “La caracterización no sólo consiste en reflejar la miopía, la cojera o el encorvamiento del personaje. Es mucho más importante para caracterizar un personaje su forma de hablar, de escuchar, la naturaleza de su comunicación con los demás. Hay personas que no miran a su interlocutor y así es difícil de captar su mirada; otros, mientras escuchan miran a su alrededor con recelo: los terceros escuchan con los ojos llenos de confianza. En estas peculiaridades de la comunicación se revela el carácter de la persona y se manifiesta su sostén interno” (Knébel, 1996, p. 126).

Para la caracterización de Luisa tuvimos en cuenta varios elementos: piensa en náhuatl, así que cuando habla en español comete errores gramaticales; es una mujer infantil como describe Elena Garro a las mujeres-niño, lo cual se ve reflejado cuando describe su



vida con las recogidas, reflejando felicidad en su rostro cuando recuerda los momentos que paso con sus compañeras en la cárcel, pero también cuando se pone triste y llora por no ser más parte de la vida de sus hijos, en ambas situaciones anhela el pasado pues en esos momentos tenía en su vida a las personas que ella apreciaba y amaba; le habla a Marta mirándola fijamente a los ojos, alza la voz, habla con misterio y se ríe a carcajadas infundiéndole miedo en ella.

4.3. Elementos del material dramático (diseño de puesta en escena)

4.3.1. Introducción de vocablos nahuas

En la versión cuentística de 1964 de El árbol se menciona que los personajes pertenecen al poblado de Ometepec en el estado de Guerrero. Pero en la versión del 2016, que es la base para nuestra adaptación, no se menciona la ubicación geográfica de pertenencia de los personajes, tal vez para hacernos saber que los personajes de esta historia podrían provenir de cualquier parte del país.

Con el objetivo de situarlo en un contexto más cercano a nuestros referentes, decidimos hacer una adaptación del texto dramático. Traduje algunos textos que el personaje de Luisa pronunciaba a la lengua náhuatl, pues esta es la lengua indígena predominante en el valle de Tehuacán y la que más familiarizada estoy por la región de la que soy originaria. Específicamente se utilizó la pronunciación del municipio de San Sebastián Zinacantepec, Puebla.

Tabla 1. Traducción del texto dramático a náhuatl. Elaboración propia.

Texto del 2016	Adaptación
Luisa: ¿Yo perra, Martita? p.96	Luisa: ¿Ne chichi, Martita?
Luisa: ¿Hasta mañana? Entonces no me dé nada. p.97	Luisa: ¿Hasta mostla? Entonces no me dé nada.
Luisa: Dejé a mis hijos ... p.97	Luisa: Ni kinkajtejki nopilkoneuaj...
Luisa: ¿Dónde me baño? p.98	Luisa: ¿Cani ni maltis?
Luisa: Ya sé, Martita, ya sé. p.100	Luisa: Nijmati, Martita, nijmati.
Voz de Luisa: Sí sé, sí sé. p.100	Voz de Luisa: Nijmati, nijmati.
Luisa: ¡Es malo, Martita, malo! p.101	Luisa: ¡Amo kuali, Martita, amo kualij.
Luisa: Le eché encima mis pecados y se secó, Martita, se secó. p.	Luisa: Ni quitoyajqui notlajtlacolhua huan huajqui, Martita, huajqui.
Luisa: Se secó, Martita, se secó... p. 109	Luisa: Waki, Martita, waki...



Además, se buscaron canciones en esta misma lengua para utilizarlas en momentos de pausa escénica, las elegidas fueron Icnocuitatl, Huecanías y una canción de cuna sin nombre registrado.

4.3.2. Ritmo y atmósfera.

Reina un gran silencio en la casa de Marta. Creamos lugares referentes a “un sentimiento de vacío” y “un purgatorio”. En el texto dramático se da indicio de que los sucesos fueron un tiempo pasado, sin embargo, nosotros les dimos un sentido cíclico, ubicándolos en un purgatorio, en el que los acontecimientos se repiten de forma cíclica (no tiene fin), por ejemplo, la mujer que andaba diciendo cosas de Luisa (asesinada en el mercado) y por la que fue llevada a la cárcel, bien podría haber sido la misma Marta.

Nuestro objetivo fue que el espectador percibiera la claustrofobia que empieza a sentir Marta, cuando Luisa la va acorralando en su propia casa al contarle sus pecados como lo hizo con El árbol, a través del juego de luces, de las distintas canciones empleadas y las risas de Luisa.

4.3.3. Diseño escenográfico e iluminación

He aprendido que todo elemento que se encuentra en la escena cumple una función, no solo está arbitrariamente colocada en esta, porque podría ser un distractor, siendo contraproducente su inclusión. Por lo tanto, solo debe colocarse lo fundamental para crear el espacio escénico.

Para el diseño escenográfico, nos basamos en la acotación inicial del texto dramático:

Interior de la casa de Marta en la Ciudad de México. Habitación de dormir grande y espaciosa, amueblada con objetos y muebles de época. Los pisos están alfombrados y de los muros cuelgan espejos y cuadros. Las cortinas están echadas. Reina un gran silencio. Marta, sentada en un canapé, lee. [...] (2016, p. 95).

La puesta en escena fue pensada para escenificarla en el extranjero, sin conocer previamente el teatro, por lo que los elementos que utilizaríamos tendrían que ser pocos y universales, es decir, de fácil adquisición.

La habitación de Marta donde ocurre la mayor parte de la obra, se ocuparon cuatro sillas, tres de ellas fungieron como el canapé cubriéndolas con una manta blanca asegurada a las sillas con listones blancos; la silla restante se ocupó para colocarla como asiento del tocador de Marta. Como tocador utilizamos una mesa adecuada para la altura de la silla,



ambos elementos también cubiertos con una tela blanca. Colgamos un marco a la altura de la mesita para hacer alusión al espejo del tocador. Sobre el tocador están las cremitas faciales de Marta, otros productos de belleza, un libro y un joyero. En el lado derecho del escenario junto al canapé, se encuentra el teléfono de disco sobre un cubo de madera (que media aproximadamente 70 cm de cada arista).

El espacio ficcional correspondiente al árbol se ubicó en la parte posterior del escenario, entre el tocador y el canapé. Para ello, colocamos una caja (prisma cuadrangular) sobre la cual se pararía la actriz que interpreta El árbol.

La cocina, el baño, el cuarto de sirvientas y el campo donde habita El árbol, son espacios ficcionales que se situaron en el mismo espacio escénico, detrás de dos cortinas blancas translúcidas, con el objetivo de que las actrices nunca salieran de la escena y fueran visibles todo el tiempo para el espectador.



Fig. 32. Interior de la habitación de Marta.

A continuación, describo el significado de los elementos escenográficos utilizados en la obra.

- **La jícara**

El modelo del cuenco a partir del fruto del calabazo (conocido en México como jícara), aparece en Mesoamérica entre 1900 y 1400 a.C. (Castellón-Huerta, 2022). La jícara es obtenida a partir del fruto maduro del árbol conocido como cujete, cirián, tecomate, guaje (*Crescentia cujete L.*) (Pool-Chalé, 2014). Algunos ejemplares del fruto son globulares en



la parte baja, en la intermedia tienen una “cintura” y terminan en una parte alargada semiglobular; comúnmente a estos guajes se le corta la parte de abajo y se obtiene así una vasija que puede sostenerse fácilmente entre la palma de la mano y los dedos (Vela, 2010); han sido empleadas ampliamente en el mundo antiguo y moderno para distintos usos cotidianos y rituales. El calabazo o guaje es un fruto humanizado a manera de objeto mediador entre la tierra y los frutos que alimentan a los humanos: el universo de los humanos y los dioses es un cuenco en sí mismo, es decir, un espacio encapsulado en los límites de una forma que evoca a la naturaleza, representada por un recipiente bien conocido y usado por miles de años antes de la producción de alimentos (Castellón-Huerta, 2022).

En México, la palabra jícara, proviene del vocablo náhuatl *xicalli*, que significa ombligo, ya que en el fondo de esta se encuentra una protuberancia semejante (Castellón-Huerta, 2022). La jícara es utilizada en el sentido de vaso o recipiente. En tiempos prehispánicos, la jícara fue usada también como medida; en los códices se ven jícaras con polvo de oro o de pigmentos junto con los numerales que designan la cantidad que debería ser entregada como tributo al imperio mexica. Como medida la jícara se usó hasta tiempos coloniales. En algunas partes de México, las jícaras y algunos guajes eran decorados estupendamente con la técnica del maque; hoy en día se pueden ver algunas de esas jícaras en los estados de Michoacán y Oaxaca (Vela, 2010).

En la pausa escénica inicial de la obra, como ya he mencionado, no hay diálogos entre los personajes, sin embargo, en el preámbulo del texto dramático se alude al momento en el que Luisa recuerda el consejo que le dieron “las recogidas” para ya no cargar con sus faltas, por lo que busca a El árbol para echarle sus pecados, pero con esto solo consigue secarlo. Por lo tanto, en esta pausa escénica usamos la jícara para contener el agua bendita en la representación ritual, para pedir permiso y perdón a El árbol por su desafortunado destino, en el cual Luisa hace el saludo a los cuatro puntos cardinales para después tomar agua de la jícara y escupírsela a El árbol.

- **El sonajero**

Usamos este elemento en la tercera unidad dramática, en el primer suceso de esta comienza cuando Luisa está sentada en el canapé, mientras espera a Marta, esta vuelve con un bulto de ropa vieja y la pone en el canapé, Luisa la revisa, pero no la acepta porque ella trae su propia ropa que empieza a sacar de su rebozo, mientras tanto Marta aparenta leer un libro desviando su atención de Luisa, esta al ver que Marta no le hace caso trata de



llamar su atención a través de varias acciones: enrolla su ropa para asemejar a un bebé y lo arrulla cantando suavemente una canción de cuna en náhuatl mientras hace sonar un sonajero, sin embargo al transcurrir la escena la canción va perdiendo su propósito reconfortante para el bebé imaginario y se transforma por completo en un lamento que hace referencia a “la llorona” (leyenda popular mexicana).



Fig. 33. Vista de la jícara y sonajero utilizados en la obra.
Fotografía propia.

- **El teléfono**

El teléfono se utiliza en la quinta unidad dramática (la cena). Este es un elemento muy importante en la narrativa de la obra, ya que cuando Marta lo desconecta y se lo lleva para que no lo use Luisa, ella misma se condena porque restringe su contacto con el mundo exterior, sintiéndose atrapada en su propia casa.

- **El espejo**

Marta es una mujer que vive en soledad, sin embargo, se siente observada constantemente, como si a través del espejo alguien la mirara. Al mismo tiempo ella analiza su imagen continuamente a través del espejo, viendo que cada día su rostro va perdiendo juventud con la aparición de arrugas, por lo tanto, recurre a el uso de cremas faciales para reconfortarse mientras añora la piel tersa que en algún tiempo atrás tuvo.

En la segunda unidad dramática Marta confronta a Luisa haciendo que se vea en el espejo; hasta ese momento es que Luisa se vuelve consciente de su aspecto desalineado y sucio, reflejo de lo que ha vivido (violencia intrafamiliar, del asesinato, del abandono, el sentimiento de tener que huir de sus pecados y del Malo). Marta por su parte minimiza la violencia que ha vivido Luisa, porque la sociedad citadina le ha hecho creer a Marta que los indígenas no son de su misma especie porque sus problemas son menos importantes que la gente rica; esta intención en el personaje de Marta se aprecia claramente en la versión cuentística de El árbol de 1964:



El narrador ahonda en la confrontación psicológica entre ambas mujeres: “*se miraron enemigas*”, además insinúa con mayor precisión sus diferencias: “*Marta se volvió a un espejo para observar sus cabellos bien peinados. Sintió vergüenza frente a esa infeliz, aturdida por la desdicha, devorada por la miseria de siglos*”, y subraya el desconocimiento del mundo indígena entre el grupo social representado por Marta: “*Muchos de sus familiares y amigos sostenían que los indios estaban más cerca del animal que del hombre, y tenían razón*” (Rodríguez-Torres, 2005).

- **El canapé**

La directora decidió conservar el canapé en la escena porque a diferencia del material dramático en el que nos basamos, por practicidad y con la idea de que solo debe haber en la escena lo indispensable, no se ocupó una cama en el cuarto de Marta (que es el lugar donde transcurre la mayor parte de la obra) y se traspasaron las acciones que ocurrían en la cama a un canapé.

- **El libro**

Marta al ser una mujer adinerada es concebida por la sociedad tradicional como alguien que debe ser culta y sabia (aumentando su intelecto al leer libros en diferentes materias como ciencia, literatura y arte), además debería ser reservada, empática, aspirar al matrimonio y tener hijos. Sin embargo, solo lee libros eróticos, rompiendo con el estereotipo de la mujer de clase alta que supondría que fuese para su época.

- **El cuchillo**

El cuchillo es muy importante para Luisa porque es el instrumento con el que mató a la mujer en el mercado y lo volverá a usar con Marta, así dejará de sufrir, para poder volver a la cárcel, lugar donde a pesar de que hay malos tratos, estos no se comparan con la vida miserable que ha tenido que enfrentar afuera, además en la prisión tiene igualdad de condiciones, afuera hay ricos que menosprecian a gente como ella, pero en ese sitio todas son iguales:



LUISA: [...] ahora me estoy acordando de cuando viví en Tacubaya, con mi primer marido, y tuve a mi criatura.

LUISA: ¡Ahí viví...! ¡Y ahí fue donde conocí a la mujer...! (*Se queda abstraída unos instantes, luego mira a Marta.*) Y ahí fue adonde la maté...

MARTA: ¡La mató! ¿Y lo dice con ese aire inocente?... ¿y por qué la mató?...

LUISA: Porque andaba diciendo cosas...

MARTA: ¿Qué cosas?

LUISA: Pues cosas... que andaba yo con su marido... y ¡qué esperanzas, si ni siquiera lo conocía! (2016, p. 103)

LUISA: [...]. Pero ella seguía diciendo cosas. [...]. “¡Mira, mujer, no andes hablando, no sea que halles consuelo en mi cuchillo!” Así le dije. Y no me hizo caso.

LUISA: [...]. A la mujer la alivié yo de sus males cuando le enterré el cuchillo.

MARTA: ¡Ay, Luisa! ¿Cómo tuvo valor para hacer algo tan horrible? ¿Cómo se puede enterrar

LUISA: Pues en la barriga, Martita. ¿Dónde más blandito y más seguro que la entraña? (2016, p. 104)

LUISA: [...]. Se me llegó a olvidar la calle. Yo ya no me hallaba más que con las recogidas, mis compañeras. Allí hallé mi casa y no pasé ninguna pena. Me engreí tanto, que las noches y los días se me iban como agua. [...]. Tanto tiempo estuve allí, que yo ya no reconocía otra casa.

LUISA: No es lo mismo, Martita, no es lo mismo. Allí estaban mis compañeras y todas éramos iguales y nos reconocíamos en el pecado. ¿Aquí, qué?... [...] (2016, p. 106).

MARTA: [...] (*LUISA se pone de pie y recoge su cuchillo*). ¡Deje esos cuchillo, Luisa!

LUISA (*Abrazándolo*): ¡Es mío, Martita, mío!

MARTA: Lo coge como si fuera un tesoro. ¡Ay, Luisa! ¿Cree que con él va a abrir las puertas del palacio de las mandolinas y las guitarras, en donde bailaba usted con sus amigas?... (*Se calla y ve asustada a LUISA*).

LUISA: Así fue, y así es: la llave de los palacios...

Las dos mujeres se miran asustadas (2016, p. 109).

El cuchillo también es relevante en “El rastro”, tanto Luisa como Adrián Barajas son tentados por el Malo para clavar el cuchillo en la entraña de quienes los han ofendido (Adrián piensa que Delfina lo sedujo causando que él se olvidara de sus seres queridos), así con la muerte de sus víctimas se liberarán de sus pecados y podrán reencontrarse con personas de su anhelado pasado: Luisa al matar a Marta podrá reencontrarse con las recogidas y, Adrián al matar a Delfina volverá con su madre (Teófila Vargas) y sus amigos. Además, consideran que al matar a sus víctimas también las benefician librándolas de una vida miserable:



ADRIÁN: [...] ¡Adiós los tiempos en que me paseaba cantando con mis amigos y buscando la ventura! ¡Adiós los días en los que no sabía que conocer mujer era irse por la boca del murciélago!... [...] ¡Salgan, para ver quién va primero al encuentro de su madre, la que nunca se revolcó junto a ningún hombre! (2016, p. 273)

DELFINA: Guarda tu cuchillo, Adrián. ¡Guárdalo!...

ADRIÁN: Lo saqué para guardarlo en un lugar más tierno... (2016, p. 277).

ADRIÁN: ¡Aquí te quedas tú! Y yo me pasearé del brazo de mis amigos, gozando mi libertad, contigo ya muy lejos... (2016, p. 278).

[...]. *Sale Adrián, se sienta en una piedra y mira su cuchillo tinto en sangre.*

ADRIÁN: Ya paró de sufrir. ¡Quién fuera ella!... Nadie la toca ya... está muy lejos paseándose con su hermoso pelo suelto... Le corté los años de sufrir entre las piedras... ¡Madre del cielo, acuérdate de tu hijo!... (*Llora.*) De chiquito anduve vestido de blanco agarrado a tu mano cuando había feria. ¡Siémbrame un camino florecido, para que suba por él a encontrarte, gloriosa Teófila Vargas!... (2016, p. 280).

El diseño de iluminación fue realizado por el maestro Daniel Huicochea Cruz.

En la primera pausa escénica, como parte de la presentación del árbol se usó como recurso la proyección de una animación de un árbol (diseñada por Haruko Itami Flores), como una extensión de la corporalidad del árbol, para fortalecer la idea de su concepción como un ser terrenal, pero a su vez como una divinidad.

Al principio la luz llena toda la escena y después se van acentuando las sombras.



Fig. 34. Primera pausa escénica. Presentación de El árbol.





Fig. 35. Inicio de la primera unidad dramática. La luz ilumina toda la escena.



Fig. 36. Cuarta pausa escénica. Luisa termina de bañarse.





Fig. 37. Décima unidad dramática. Luisa le echa sus pecados a Marta.

En la última pausa escénica, se volvió a proyectar la animación del árbol, pero esta vez se le caen las hojas porque se está secando.



Fig. 38. Novena pausa escénica. El árbol, Luisa y Marta se secaron.



4.3.4. Sonorización

En la primera pausa escénica, al principio hicimos una exploración del encuentro de Luisa con El árbol, y por otro lado de Marta con El árbol. Ambos encuentros sucedían al mismo tiempo en la puesta en escena, pero significaban sucesos que transcurren en temporalidades diferentes.

En cuanto al encuentro de Luisa con El árbol, en la primera propuesta, se tomó en cuenta el son del perdón de los voladores de Cuetzalan como parte de la representación ritual del perdón al árbol, pero después esta pausa escénica evolucionó, no solo al encuentro de Luisa con El árbol, sino también se incluyó la presentación del personaje de Marta (en la intimidad de su casa), la directora me solicitó investigar sobre algún canto ritual originario de mi comunidad que tratara sobre un árbol en la lengua náhuatl, para que esta fuera cantada por Karen (que interpreta a El árbol) para atraer a Luisa hacia él; sin embargo, al no encontrar un canto de ese tipo, optamos por buscar una canción en la lengua náhuatl que no perteneciera estrictamente a mi comunidad. Por lo cual elegimos reproducir la pista de la canción *Incocuatl* interpretada por Lila Downs, que nos habla sobre la muerte según la cosmovisión indígena y religiosa católica. Posteriormente Karen solo interpretaría un canto scat para evocar el esplendor del árbol incluyendo la corporalidad para asemejar a un árbol frondoso.

Al iniciar la segunda pausa escénica Marta canta el coro de la canción “Perfume de gardenias” de Rafael Hernández Marín. Marta canta con la intención de ocultar la molestia y el nerviosismo que le provoca que Luisa este en su casa (porque la mujer llegó sucia, y aún desconoce el motivo de su visita, después de que no la ha visto hace mucho tiempo). Cuando Marta regresa y toma asiento, Luisa empieza a cantar la canción de cuna en náhuatl, con el objetivo de llamar la atención de Marta, y ser percibida como una mujer vulnerable ante los ojos de su patrona, así esta le podría brindar alojamiento esa noche.

En la cuarta pausa escénica, Luisa interpreta la canción *Huecanías* tanto en náhuatl como en español, el canto es interrumpido por el timbrar del teléfono.

El reloj suena marcando un silencio en la puesta en escena. Indicando el paso del tiempo que ha transcurrido para las mujeres en la casa de Marta.

Al iniciar la sexta pausa escénica, Marta se levanta de la silla del tocador, y canta la canción “Perfume de gardenia” mientras se dirige hacia el canapé.



Al iniciar la octava pausa escénica, suena el reloj indicando la media noche. Se acerca la muerte de Marta.

En la novena pausa escénica, el árbol interpreta un canto scat mientras se le caen sus hojas porque se está secando.

4.3.5. Vestuario

Luisa

En este apartado quiero hacer un espacio para reconocer y valorar la riqueza de arte textil y bordados que producen las mujeres indígenas de México, en específico de la región de la que soy originaria, El Valle de Tehuacán, pues a través de ello, perpetúan la conexión con sus ancestros y preservan su cultura.

Nos inspiramos en la vestimenta tradicional (blusa, mandil, rebozo y falda) de la mujer indígena perteneciente a las comunidades que integran el Valle de Tehuacán, Puebla.



Fig. 39. Mapa de las diferentes regiones de Tehuacán, Puebla. La región del Valle de Tehuacán se indica en color rosa. Tomado de Waste Magazine, 2021.



- **La blusa**

Para la selección de la blusa, hice una visita a diferentes puestos de indumentaria tradicional ubicados en el mercado/tianguis “La Purísima” ubicado en la ciudad de Tehuacán, entre los puestos visitados algunos venden ropa originaria del estado de Oaxaca y de diferentes comunidades de la región de Tehuacán. Finalmente seleccioné el puesto de la señora Octavia Hernández Hidalgo (originaria del municipio de San Gabriel Chilac), porque las prendas que vende me parecieron las más llamativas por los colores, texturas y estampados de las telas con las que están hechas.

Al conversar con la señora Octavia, mencionó que desde joven se ha dedicado a la fabricación de prendas, aprendiendo esta labor de uno de sus tíos; cuando ella era joven, en su familia trazaban a mano las flores que bordarían en cada prenda. Actualmente, ella sigue confeccionando a mano las prendas, teniendo la libertad de escoger las telas con las que trabaja cada pieza.



Fig. 40. Puesto de la señora Octavia (suéter café). En la fotografía se puede ver a una señora originaria de San Antonio Cañada¹⁷ comprando una blusa de gala, se aprecia su vestimenta compuesta por su mandil, rebozo de algodón y cabello en dos trenzas anudadas con listón. Fotografía propia.

¹⁷ En la fotografía podemos observar a una señora originaria de la comunidad de San Antonio Cañada, quien me contó que los niños de nivel primaria de su localidad usan todos los lunes en la ceremonia de honores a la bandera su vestimenta típica de gala, lo que nos habla de la preservación de su identidad y cultura.





Fig. 41. Mujeres de Zinacatepec. Mi abuela Hilda Huerta Flores (vestido rosa) junto a mi bisabuela Elisa Flores (portando blusa de gala confeccionada por ella misma: la base en manta y detalles en terciopelo en hombros y medallón). Fotografía de Gumaro Huerta Flores, 1970.

La señora Octavia mencionó que la blusa que seleccionamos para el personaje de Luisa es parte de la vestimenta de gala que portan las mujeres pertenecientes a la localidad de San Pedro Tetitlán (que pertenece al municipio de San José Miahuatlán) y al municipio de San Antonio Cañada. Esta blusa tiene de base tela de manta cruda y apliques de tela terciopelo en color fucsia (hombros y un medallón en el centro del pecho).



Fig. 42. Blusa de gala seleccionada para el personaje de Luisa.



- **El mandil**

Es un elemento que no se encuentra originalmente en la versión de la obra dramática de El árbol 2016. Fue añadido puesto que, en nuestra investigación sobre la mujer indígena, es una prenda que no puede faltar en la vestimenta de las mujeres de la región sur del Valle de Tehuacán como en los municipios de San Sebastián Zinacatepec; San Gabriel Chilac; Ajalpan; San Francisco Altepexi.

El mandil seleccionado para el personaje es de tela cuadriculada con flores bordadas en colores de tonos vivos.



Fig. 43. Vestuario de Luisa, el mandil en escena.
Fotografía recuperada de F. Escena Sur, 2024.



Fig. 44. Fotografía de las señoras Susana Oseguera Olivier (izquierda) y Victoria Franco (derecha), comerciantes en “La Purísima” originarias del municipio de Zinacatepec. Su vestimenta se caracteriza por su mandil, falda larga, huaraches y cabello en dos trenzas. Fotografía propia.





Fig. 45. Fotografía de la señora Florencia Alejandra Martínez Mora (originaria de Chilac), vendedora de ajos en el mercado “Mercado 16 de Marzo” en la ciudad de Tehuacán. Su vestimenta se caracteriza por su mandil, falda larga y huaraches. Fotografía propia.



Fig. 46. Fotografía de la señora Celerina Salome (originaria de Altepexi), vendedora ambulante de frutas en la zona centro de la ciudad de Tehuacán. Su vestimenta se caracteriza por su mandil, falda larga, huaraches y cabello en dos trenzas anudadas con listones de color café oscuro. Fotografía propia.



Fig. 47. Vestuario de Luisa donde se aprecian los detalles florales del mandil. Fotografía propia.



- **La falda**

La falda es larga haciendo referencia a la vestimenta de las soldaderas de la época de la Revolución Mexicana.



Fig. 48. Inspiración para la falda utilizada en la obra. Fotografía del acervo de la Fototeca Nacional del INAH: se observa una soldadera con su falda larga, mandil y rebozo; tomada de Rocha-Islas, 2018.



Fig. 49. Vestuario de Luisa: se observa la blusa, mandil y falda, así como el cabello trenzado. Fotografía tomada durante un ensayo de la obra. Recuperada de Alvino, 2024.

A partir de las referencias mencionadas, se confeccionó una falda doble circular, que va desde la cintura hasta los pies, con “tela de Popelina” en color palo de rosa.

- **El rebozo**

En la versión de la obra dramática de El árbol 2016, se menciona que Luisa usa rebozo, por lo que en nuestra adaptación conservamos este elemento, pero profundizamos en significado de diferentes formas durante la puesta en escena, por lo que cambiará su función durante el desarrollo de esta:

1. Desde que aparece en escena y hasta el final de la segunda unidad dramática Luisa tiene el rebozo a la espalda anudado al frente, y este contiene en su interior ropa de mujer y de bebe y una sonaja en su interior.

En específico durante en el diálogo:



Luisa (*interrumpe con risas*): ¿Mujeres-niño, Martita?...

El personaje se quita el rebozo aun con las pertenencias que se encuentran en su interior, y lo usa a modo de sogá charra como si estuviera jugando a lanzar un animal.

2. En la tercera unidad dramática Luisa revela el contenido del rebozo.
3. Al final de la sexta unidad dramática Luisa usa el rebozo como látigo para chicotear a “el Malo”.
4. Desde la séptima unidad hasta la décima unidad dramática lo usa rodeando su espalda.
5. En la unidad once Luisa rodea a Marta con el rebozo y se abraza a ella, para mostrarle cómo había abrazado a El árbol en el pasado para echarle sus pecados.



Fig. 50. Luisa tiene un rebozo de bolita, de color gris con flecos, a la espalda anudado al frente. Fotografía recuperada de F. Escena Sur, 2024.

- **Peinado**

Inspirado en la mujer indígena del siglo XX del municipio de San Sebastián Zinacatepec, Puebla. Este cambia durante las diferentes escenas de la obra:

1. Durante las primeras tres unidades dramáticas aparece con el cabello recogido en dos trenzas con listón de color café oscuro representando la edad del personaje (57 años). Debido a que las mujeres solteras y jóvenes de esta comunidad, lucían trenzas con listones de colores llamativos, en especial de color rojo, que las



identificaba como solteras con disposición al cortejo en busca del matrimonio. En cambio, los listones de colores oscuros estaban destinados a las señoras casadas y de edad avanzada, simbolizando la seriedad de su edad.

2. Al final de la tercera unidad dramática Luisa se destrenza el cabello.
3. En la cuarta unidad dramática Luisa tiene el cabello húmedo recogido en su rebozo (a modo de toalla) porque se acaba de bañar.
4. A la mitad de la quinta unidad dramática Luisa se quita el rebozo y lo usa para secarse el cabello, acto seguido lo coloca en el respaldo del sillón canapé. A partir de este momento y hasta el final de la obra se mantiene con el cabello suelto.



Fig. 51. Luisa tiene el cabello húmedo recogido en su rebozo. Fotografía recuperada de F. Escena Sur, 2024.

- **Otras características**

Además, el personaje tiene los pies descalzos, estos lucen agrietados y empolvados por las largas caminatas en el campo y calles de tierra sin pavimento.



Marta

El vestuario de Marta está inspirado en las señoras hacendadas, portando un traje de equitación con falda hasta los tobillos en tonos rojo y verde, aludiendo a la formalidad, estatus socioeconómico alto y a la mujer madura (50 años), tiene los pies cubiertos con calcetines y usa sandalias. Además, en la primera escena está cubierta por una bata de dormir. Siempre tiene el cabello recogido en un moño alto.



Fig. 52. Vestuario de Marta. Fotografía recuperada de F. Escena Sur, 2024.

El árbol

Para El árbol, la directora propuso un conjunto de licra en color beige, que se asemejara al tono de piel de Ana Karen, la actriz que encarnó a El árbol. Encima de esta base, se le colocó una cuerda de algodón para simular raíces, dándole textura y una capa más para construir al personaje de un árbol mágico, junto con la proyección. El vestuario del árbol cambia para la escena final, donde las cuerdas son remplazadas por un vestido hecho de rebozo de bolita en tonalidad gris oscuro.



Fig. 53. Vestuario del Árbol (inicio: izquierda y final: derecha). Fotografías recuperadas de F. Escena Sur, 2024.



CAPÍTULO V. Conclusiones

5.1. Participación en el 10° Festival Escena Sur 2024

Este proyecto se planeó como un proceso de exploración actoral que duraría seis meses, empezando desde la selección de la obra teatral hasta su presentación al público al finalizar el semestre. Durante el desarrollo del proyecto, la Dra. Cristina Flores nos sugirió atender a la convocatoria del *10° Festival Escena Sur* (que se llevaría a cabo del 3 al 9 de junio del año 2024 en Lima, Perú), para presentar la puesta en escena en un evento internacional, más allá de quedarse como un proyecto de evaluación final correspondiente a la asignatura en cuestión. Esta convocatoria llegó a la Dra. Cristina por medio de la *Red Latinoamericana de Creación e Investigación Teatral Universitaria* (Red CITU¹⁸), de la cual es miembro activa. Por lo que, motivados por la posibilidad de participar en dicho festival, nos enfocamos en terminar lo más pronto posible el montaje, siempre teniendo en cuenta que fuera un trabajo de calidad.

Para postularnos, mandamos un video en el que se mostraba un adelanto de la obra. Esta grabación estuvo a cargo del alumno Isaac Alvino González¹⁹. Afortunadamente nuestro montaje fue aprobado para participar en el festival. Posteriormente el profesor Daniel Huicochea se encargó de filmar la obra en su totalidad para enviarla al comité organizador del festival.

En el festival, las obras de teatro se llevaron a cabo en el Teatro del Museo de Arte de Lima (MALI). Como representantes de México y de la BUAP dimos dos funciones: el 5 de junio a las 20:00 h y el 6 de junio a las 16 h. Al finalizar la función de estreno de la obra, participamos en un conversatorio donde la directora Cristina Flores recalco la importancia de dar a conocer la dramaturgia latinoamericana, resaltando así el trabajo de Elena Garro y su impacto como pionera del realismo mágico en el teatro; además las actrices comentamos sobre el proceso actoral que dio como resultado la representación de la obra.

¹⁸ El objetivo de la Red CITU es fortalecer la base teórica de apoyo para la formación teatral universitaria, la superación docente y la formación de cuadros artísticos de alto nivel, impulsando la creación e investigación teatral estableciendo los nexos de colaboración en el trabajo práctico con importantes centros de formación teatral en Latinoamérica, sobre la base de un trabajo colegiado dirigido a la exploración y estudio de las herramientas básicas de los procesos de formación teatral. Así también consolidar el trabajo de la RED-CITU, construyendo propuestas conjuntas de interacción del conocimiento entre los miembros y programas educativos integrantes de la RED-CITU (Red CITU, 2025).

¹⁹ Video disponible en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=a0Oip11U1ok>



El objetivo principal de este festival es la presentación de obras teatrales de egresados de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur. Considero que este evento es importante para el acompañamiento de los exalumnos que inician su vida laboral profesional en el mundo del teatro, y sería interesante desarrollar este tipo de programas en la BUAP para que los egresados de nuestra universidad puedan dar a conocer sus primeros trabajos al concluir la licenciatura.



Fig. 54. Cartel promocional de la obra El árbol en el 10º festival Escena Sur. Fotografía recuperada de F. Escena Sur, 2024.





Fig. 55. Video promocional de las presentaciones para el 10° festival Escena Sur.



Fig. 56. Conversatorio con el elenco y directora de El árbol en el 10° festival Escena Sur. Fotografía recuperada de F. Escena Sur, 2024.

5.2. Mi opinión sobre la recepción del público en el 10° Festival Escena Sur

En la primera presentación de la obra, me percaté de que el público percibía a Luisa como un personaje cómico, puesto que lo expresaban con risas, por lo cual decidí exaltar las cualidades infantiles de Luisa que marca el texto dramático, las cuales no se habían



tomado como prioridad en la construcción del personaje, sin embargo, estas son relevantes por la condición de mujer-niño de Luisa, es decir, se trata de una mujer soñadora y poética.

En la segunda función decidí optar por interpretar a Luisa más como una mujer vulnerable y maltratada por la sociedad, reduciendo los momentos cómicos, para resaltar el misterio en torno al personaje de Luisa. Considero que esto le permitió al público comprender de mejor forma a Luisa como una mujer que vive constantemente violentada y atormentada por sus pecados del pasado, pero sobre todo por el recuerdo del pasado que la tortura en el presente; por lo tanto, en esta función percibí una respuesta con más tensión por parte del público.

5.3. Importancia de la ritualidad dentro del teatro

Como parte de este proyecto, realizamos una investigación extensa: desde el análisis de mesa, la puesta en escena y la investigación documental para nutrir este proyecto, con el objetivo de llevar a cabo una propuesta de calidad y al mismo tiempo crear un producto no estereotipado de las comunidades indígenas, respetando la cosmovisión, y los usos y costumbres de los nahuas del estado de Puebla.

Afortunadamente a lo largo de mi vida he tenido la oportunidad de crecer practicando las festividades y rituales originarios de los pueblos de los que provienen mis padres y no esconder mi conocimiento sobre ello, como lo hicieron mis antepasados para no ser discriminados por personas que no quisieron reconocerlos como iguales a pesar de compartir un origen mestizo. Considero que la BUAP debe ser un espacio donde podamos adquirir más conocimiento sobre los pueblos originarios de nuestro estado para poder conectar con nuestras costumbres y tradiciones de una forma más natural, y hacer un rescate de ellas para nutrir nuestro trabajo actoral y teatral. Destacando a su vez la discriminación y las luchas que ha enfrentado y sigue enfrentando la comunidad indígena de nuestro país, teniendo siempre presente que no debemos reflejarlos bajo una bandera falsa, sin contenido de compromiso por defender la voz de los pueblos originarios solo por intereses políticos y económicos. Recordando que nuestro origen sociocultural no determina la ética de las personas, es decir, el rico y el pobre no son por definición malos o buenos con los demás miembros de la sociedad solo por su estatus adquisitivo, así como el indígena no debería ser estereotipado como vulnerable, pobre, malo, bondadoso, etc., teniendo únicamente en cuenta su origen étnico.



En nuestra versión de El árbol, nos planteamos utilizar la lengua náhuatl para fortalecer la identidad indígena de Luisa, por lo tanto, incluimos diálogos y canciones en náhuatl dentro de la puesta en escena, sin perder la esencia del español, porque al final somos la fusión de las dos culturas.

Es importante destacar que los rituales indígenas contienen elementos teatrales (la música, el canto, la danza, la gestualidad), pero a diferencia del teatro, la ritualidad no tiene un enfoque ficticio, los rituales tienen un significado espiritual y son dedicados a una deidad respetada por los indígenas. Por lo que, en la puesta en escena de El árbol, no dirigí un ritual, sino que realicé una representación ritual, es decir una representación teatral de cómo se desarrolla un ritual. Además, quiero recalcar que, a pesar de ser una representación teatral, nos basándonos en las practicas originales de los pueblos indígenas, investigando estas prácticas en fuentes de información confiables para procurar que la representación fuera de forma responsable y respetuosa.

Finalmente quiero concluir que tratamos de comprender lo más posible el contexto que rodeaba a los personajes de Luisa, Marta y Julián para poder llevar a la escena un trabajo de calidad y construir una ficción creíble para los espectadores. Sin duda alguna, Elena Garro supo tomar el complejo contexto en el que vivía para nutrir su teatro de belleza y caos, cada elemento que compone sus historias tiene un trasfondo propio y que, si no se investiga a profundidad, se corre el riesgo de pasar por alto un rasgo que puede ser un pilar para comprender lo que significa una palabra o expresión en la dramaturgia de la autora.



ANEXOS

6.1. Letra de la canción *Incocuatl*

Es un poema en Náhuatl, escrito por Natalio Hernández para el disco debut de Lila Downs, llamado “Yutu Tata” que significa *Árbol de la vida*.

Náhuatl	Español
Mostla ... Quemán nehuatl nionmiquis Arno quemán ximocueso, Nican ... Ocsepa nican niohualas. Cualtzin huitzitzilin Nimocuepas.	Mañana. Mañana cuando parta. Yo no quiero que usted esté triste. Para este lugar Para este lugar voy a volver. Voy a venir en la forma de un colibrí.
Soatzin ... Quemán ticonitas tonatiu Ica moyolo xionpaqui, Ompa ... Ompa niyetos ihuan totahtzin. Cualtzin tlahuili Nimitzmacas.	Mujer. Al mirar hacia el sol Sonríe con felicidad. Existiré. Existiré junto a nuestro padre. Una buena luz voy a enviar para ti...

6.2. Letra de la canción *Huecanías*

Náhuatl	Español
Huecanías, hueca hueca tlalli hunamo nicani, xoxoca tinemis Mo-pampa tica nia nitamolompa nomiquilis teuis no yol.	Me voy lejos, a lejanas tierras, donde yo pueda llorar mi desventura. Me voy por ti, donde tú no sepas, sí corazón.
Xihuala, xihuala notlasontsin, noalimantzin. Yolotl, xochitl, ompaqui cuica cerca nomiquilis, teuis noyol.	Amorcito ven, consentido, consentido. Corazón, flor, aquí lo llevo dentro de mi alma, sí corazón.

Obtenida de la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.



6.3. Letra de la canción de cuna que canta Luisa

Náhuatl	Español
Turu turu turu turu turu xicochi	Turu turu turu turu turu duerme
Turu turu turu tinotlasohtsi	Turu turu turu eres mi amorcito
Turu turu turu tinoyolotsi	Turu turu turu eres mi corazoncito
Turu turu turu tinotototsi	Turu turu turu eres mi pajarito
Turu turu turu tinokonetsi	Turu turu turu eres mi pequeñito (a)
Turu turu turu tinotakotsi	Turu turu turu eres mi niña
Turu turu turu ninoxochitsi	Turu turu turu mi florecita
Turu turu turu ninochokotsi	Turu turu turu eres mi niño
Turu turu turu tinositlaltsi	Turu turu turu mi estrellita
Turu turu turu tinotonaltsi	Turu turu turu mi solecito

Letra aportada por Karina Flores Amayo para el canal de YouTube Xipatlani

6.4. Mi proceso como estudiante de Cinematografía (Isaac Alvino González)

“El árbol” de Elena Garro

Soy Isaac Alvino, estudiante de la licenciatura en cinematografía por la BUAP.

Mientras se creaba la puesta en escena de “El árbol”, yo cursaba mi servicio social con la doctora Isabel Cristina, acompañaba sus clases de dirección escénica ya que mi interés y mi trabajo en el cine es en la escritura o guion y en la dirección. Es muy interesante reconocer que el cine necesita del teatro, por supuesto por los actores, pero sobre todo en cuestiones de dirección, de atmósfera y de improvisación.

Una obra escrita por una mujer, dirigida por una mujer y representada por tres mujeres. El proceso creativo de la doctora Isabel es extraordinario porque alude a la constante propuesta y por ende a la apropiación del personaje.

Dentro del mundo de medios y, recientemente el cine, la retención del espectador a las imágenes es muy corta, somos esclavos de los estímulos constantes y cada vez más grandes para sentir que lo que vemos es bueno, aunque muchas veces no es así. Yo había caído un poco en ello, sobre todo por la idea de no ver dos veces la misma película a menos que la estuviera estudiando para ver la mayor cantidad de películas y seguirme nutriendo. Pues ocurrió una sorpresa para mí, presencié la obra completa al menos once veces, y otras más solo por tramos, y, sin embargo, para nada fue aburrida, todo lo contrario. Cada que había un ensayo se descubrían elementos diferentes, no solo en la actuación de las chicas, sino en la evocación de imágenes y sentidos que la atmósfera construía, esto tenía que ver con todo, incluso con mi presencia. La obra confrontaba a dos mujeres de realidades y contextos diferentes, el primer reto que tuve como espectador teatral, fue



compartir la vulnerabilidad con las actrices, despojarnos de nuestras realidades y empezar a construir personajes a través de las autoras, la escritora y la directora.

Observar teatro en un cuarto a solas me ayudó a mejorar mi proceso creativo. Al contrario de lo que se piensa, el teatro va evolucionando en el momento de la acción, no se detiene, así en una misma escena podía ver a Luisa (no Adriana, ella regresaba al final del ensayo) recibiendo impactos y dosificándolos y al día siguiente empoderada, confrontando las dificultades, en una clara muestra de propuestas y matices.

Creo que la obra nutrió a todos, sobre todo a las actrices, el transcurso de tiempo, el trabajo a solas, los ensayos, y la lluvia de ideas al final de ellos, transforma la presencia del personaje, y presenciarlo me ayudó a conocer mejor a mis actores, a ayudarlos a inmiscuirse en el papel, mantenerlo y existir, aunque no esté presente una cámara.

La relación de Adriana como actriz de teatro con la cámara es aún mejor que alguien que está acostumbrado a cine, esto porque en teatro los ojos del espectador están dispersos por todo el espacio, sobre todo en “las cajas negras” de esta manera se despojan de sus perfiles, para que todo su cuerpo sea el que narre a quien alcance a verlos, permitiendo vivir y reaccionar solo con lo que sucede en escena. Considero que esta es una de las mejores herramientas del actor, para permitir al espectador disfrutar de una realidad fuera de la suya.



REFERENCIAS

- AbeBooks. (2024). <https://www.abebooks.com/first-edition/Revista-Mexicana-Literatura-Nueva-Epoca-Marzo/11472647317/bd>
- Alcaldía de Coyoacán. (2019). "ESCUELA CORRECCIONAL PARA MUJERES DE COYOACÁN". Facebook. <https://www.facebook.com/coyoacan.alcaldia>
- Alvino, I. (2024). *Proyecto final, montaje avanzado*. Formato de video. <https://www.youtube.com/watch?v=a0Oipl1U1ok>
- Amo-Moreno, L. (1986). El silencio teatral como signo complejo: a propósito de "Les Chaises" de Ionesco. *Alfinge: revista de filología*, (4), 143-156.
- Arechabala, M. V. (2016). La huella de la Diosa en lo popular: "La Llorona" mexicana. *Trama y fondo: revista de cultura*, (41), 59-68.
- Avilés-Fabila, R. (2007). "Elena Garro, una fugaz mirada a su obra" en *Los colores de la memoria: percepciones sobre Elena Garro*. Ramírez-Olivares, A. V., Rosas-Lopátegui, P., & Palma-Castro, A. (Eds.). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. p. 35-37.
- BDMTM (Biblioteca Digital de la Medicina Tradicional Mexicana). (2009). Susto y Espanto en *La Medicina Tradicional de los Pueblos Indígenas de México*. UNAM.
- Cadenas, R. (2024). *10° Festival Escena Sur 2024*. Entrada Libre. <https://entradalibre.me/10-festival-escena-sur-2024/>
- Cardona-Rivera, D. C. (2020). *Los elementos internos y externos en la construcción del personaje, para una actuación orgánica, según la técnica del Teatro de Creación Sicofísica y Participativa*. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.
- Castellón-Huerta, B. R. (2022). 11. CALABAZOS, CESTOS Y CUENCOS CERÁMICOS: METAMORFOSIS SIMBÓLICAS RELACIONADAS CON LA PRODUCCIÓN ANTIGUA DE SAL EN MESOAMERICA (MEXICO). En *SEVEN MILLENNIA OF SALTMAKING*, 186.
- Colchero-Garrido, M.T. (2007). "A dos voces con Elena Garro" en *Los colores de la memoria: percepciones sobre Elena Garro*. Ramírez-Olivares, A. V., Rosas-Lopátegui, P., & Palma-Castro, A. (Eds.). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. p. 163-171.
- Cuéllar, R. (2022). 250 retratos de la literatura mexicana. Rogeliocuellar.mx. <https://rogeliocuellar.mx/galeria/escritor/153/garro-elena>
- De Castilla, Y.L., Macías, J.L., Domínguez, J. & Aranda, F.E. (2021). "Simulador y cultura; una propuesta en un tema básico en la ingeniería" en *Transformación digital educativa*. Bárcenas-López, J. & Ruiz-Velasco, E. S. (Eds.). SOMECE.
- Del Ángel, D. *Elena Garro*. Enciclopedia de la Literatura en México - FLM. (2015). Elem.mx. <http://ww.elem.mx/autor/datos/421>
- Del Gesso-Cabrera, A.M. (2007). "Construyendo una identidad femenina" en *La Identidad en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz, Elena Garro y Rosario Castellanos*. Colchero Garrido, M. T. (Ed.), 15-24. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial.
- Del Valle-López, S. (2007). "Identidad perdida" en *La Identidad en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz, Elena Garro y Rosario Castellanos*. Colchero Garrido, M. T. (Ed.), 87-95. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial.
- El Valle de Tehuacán, en *Waste Magazine*. (2021). <https://wastemagazine.es/valle-de-tehuacan.htm>



- F. Escena Sur. (2024). *EL ÁRBOL DE ELENA GARRO*. País invitado México, Colegio de Arte Dramático BUAP. Formato de video. <https://www.youtube.com/watch?v=n51FDPAQHnQ>
- Flores-Hernández, I. C., Aldama-Romano, D., Paredes-Tlapalamatl, S., & Torres-Serrano, Z. (2021). Aconteceres en pausas y silencios. Investigación-creación en la escena universitaria. *Pensamiento palabra y obra*, (25), 210-231.
- Gambetta-Chuk, A. N. (2007). "Identidad y subalternidad en dos cuentos histórico-fantásticos de Elena Garro" en *La Identidad en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz, Elena Garro y Rosario Castellanos*. Colchero Garrido, M. T. (Ed.), 31-39. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial.
- Garduño-Pérez, D. L. (2024). El teatro Náhuatl: un retorno al ritual sagrado para fortalecer la identidad teatral nacional. Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Garro, E. (2016). Teatro completo. Álvarez Delgado Álvaro (Editor). Fondo de Cultura Económica.
- Glantz, M. (2007). "Los enigmas de Elena Garro" en *Los colores de la memoria: percepciones sobre Elena Garro*. Ramírez-Olivares, A. V., Rosas-Lopátegui, P., & Palma-Castro, A. (Eds.). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. p. 41-42.
- Gómez-García, M. (1998). Diccionario Akal de teatro (Vol. 14). *Ediciones Akal*.
- Gómez-García, P. (2002). El ritual como forma de adoctrinamiento. *Gazeta de Antropología*, 18, artículo 01.
- Gómez-López, L. A. (2011). "Racismo y discriminación en tres piezas de Elena Garro". (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- González-Álvarez, A. (2017). *Koujpapataninij*. La Danza de los Voladores, el tiempo y el territorio maseual. *Anales De Antropología*, 52(1), 85–88. <https://doi.org/10.22201/ia.24486221e.2018.1.62641>
- Gonzalez, P. (2007). "Protagonistas de Elena Garro: mujeres acuosas, viajeras míticas, tristes rebeldes" en *Los colores de la memoria: percepciones sobre Elena Garro*. Ramírez-Olivares, A. V., Rosas-Lopátegui, P., & Palma-Castro, A. (Eds.). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. p. 77-85.
- Juárez-Becerra, I. (2025). Las casas de recogidas. Archivo General de la Nación. p. 1-4. https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/las_casas_de_recogidas
- Knébel, M. (1996). El Último Stanislavski. *Ed. Fundamentos*.
- Lancheros, I. J. (2016). *Sistematización de los contenidos didácticos del montaje "In Memoriam" de la Licenciatura en Arte Escénicas*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Librerías de Ocasión. (2017). <https://libreriasdeocasion.com.mx/la-semana-de-colores-16896.html>
- Librería UV. (2020). Un hogar sólido. Librería de la Universidad Veracruzana. <https://libreria.uv.mx/gpd-un-hogar-sy-lido-9789685900393.html>
- Lorente-Fernández, D. (2015). El "aire" o yeyecat/ entre los nahuas de Texcoco: notas etnográficas sobre una fuerza volátil, patógena y asociada al diablo. *Revista española de antropología americana*, 45(1), 253-262.
- Martínez-Baracs, R. & Rueda-Smithers, S. (2020). De Tonatzin a Cihuacóatl a la llorona. Entrevistas con los especialistas del INAH. Radio INAH. <https://www.youtube.com/watch?v=3UaWIL4HDtI>
- Melgar-Palacios, L. (2002). *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja* (G. Mora (Ed.)). p.240. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.



Milanezi, G. (2017). El Diablo en la cosmovisión de los nahuas de Cuetzalan, Sierra Norte de Puebla. *Dimensión Antropológica*, 66, 38-63.

Mora, G., & Garro, E. (2007). *Elena Garro: correspondencia con Gabriela Mora, 1974-1980*. (Primera edición). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial.

MXCsomos. (2021). El Ahuehuete de Chalma, 250 años de ser el observador de los fieles. MXC | Elevating Mexican Culture. <https://mxc.com.mx/2021/07/29/ahuehuete-de-chalma-250-anos-de-ser-el-observador-de-los-fieles/>

Nava, E. F. (2017). "La danza del palo-volador Discursos acerca de ¿una misma expresión cultural?" en *Hacedores de danza: danzas tradicionales de México*. Medrano de Luna, G. & Rangel-Guzmán, E. (coordinadores). Universidad de Guanajuato. p. 145-163.

Pasternac, N., Domenella, A. R., & Gutiérrez de Velasco, L. (1996). "El regreso a la «otra niña que fui». Personajes femeninos infantilizados" en *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*. El Colegio de México. p. 123-124.

Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro. *Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina*.

Peña-Quevedo, L. (2015). Creación y personaje: Memoria de la creación del personaje "Miss Lovett" para la obra de teatro musical "Sweeney Todd". Tesis de Mestría. Universidad El Bosque. Bogotá, Colombia.

Pool-Chalé, M. R. (2014). La jícara y sus usos tradicionales en Yucatán , una vasija hecha del fruto de *Crescentia cujete* L. (Bignoniaceae). Desde El Herbario CICY, 6, 116–118. http://www.cicy.mx/sitios/desde_herbario/2014

Ramírez-Olivares, A.V. (2007). "El texto dramático como instrumento para la teatralidad en tres obras de Elena Garro" en *Los colores de la memoria: percepciones sobre Elena Garro*. Ramírez-Olivares, A. V., Rosas-Lopátegui, P., & Palma-Castro, A. (Eds.). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. p. 121-132.

Ramírez-Olivares, A.V. & Palma-Castro, A. (2007). "Percepciones sobre Elena Garro" en *Los colores de la memoria: percepciones sobre Elena Garro*. Ramírez-Olivares, A. V., Rosas-Lopátegui, P., & Palma-Castro, A. (Eds.). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. p. 21-34.

RENIC. (2024). "Pueblos Nahuas". *Red Nacional de Información Cultural*. Secretaría de Cultura/Sistema de Información Cultural.

Rocha-Islas, M. E. (2018). Soldaderas y soldados en la Revolución mexicana. En los campamentos o empuñando armas en los escenarios bélicos. *Dimensión Antropológica*, 73, 161-184.

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/13740/17849>

Rodríguez, A. A. (2017). Memoria y elementos de la tradición en la obra de Elena Garro. *Espacio I+D, Innovación más Desarrollo*, 6(15). <https://doi.org/10.31644/IMASD.15.2017.a02>

Rodríguez-Torres, A. (2005). Cuatro momentos en la escritura de " El árbol" de Elena Garro. Universidad Veracruzana <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/343/2005136P7.pdf;sequence=1>

Rosas-Lopátegui, P. (2000). *Yo sólo soy memoria: biografía visual de Elena Garro*. Ediciones Castillo.

Rosas-Lopátegui, P. (2002). El rastro de Elena Garro: Una mirada feminista. *Latin American Theatre Review*, 35(2), 5–18.

Rosas-Lopátegui, P. (2003). *Testimonios sobre Elena Garro: biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*. Ediciones Castillo.

Rosas-Lopátegui, P. (2005). *El asesinato de Elena Garro: periodismo a través de una perspectiva biográfica*. Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.



Rosas-Lopátegui, P. (2007). "Instantánea sobre Elena Garro (1916-1998)" en *Los colores de la memoria: percepciones sobre Elena Garro*. Ramírez-Olivares, A. V., Rosas-Lopátegui, P., & Palma-Castro, A. (Eds.). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. p. 11-19.

Schmidhuber, G. & Peña, O.M. (2007). "Dos cartas de Elena Garro sobre el teatro mexicano" en *Los colores de la memoria: percepciones sobre Elena Garro*. Ramírez-Olivares, A. V., Rosas-Lopátegui, P., & Palma-Castro, A. (Eds.). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. p. 105-119.

Secretaría de Cultura. (2016). Elena Garro, autora clave de la literatura hispanoamericana. Gob.mx. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/elena-garro-autora-clave-de-la-literatura-hispanoamericana>

Signorini, I. & Lupo A. (1989), *Los tres ejes de la vida. Almas, cuerpo, enfermedad entre los Nahuas de la Sierra de Puebla*. Editorial UV.

Spinoso-Arcocha, R. M. (2008). EL MITO "LA LLORONA": DIALÉCTICA FEMENINA, DISCURSO AUTORIZADO Y CONTROL SOCIAL EN MÉXICO (Doctoral dissertation, UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO).

Tibón, G. (1981). *La tríade prenatal: cordón, placenta, amnios. Supervivencia de la magia paleolítica*. FCE - Fondo de Cultura Económica.

Trad-Abraham, J. (2007). "Realidad y ficción: transgresión, culpa y justificación en los personajes femeninos de Elena Garro". (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, México.

van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Aranzadi Martínez J.R. Trad. Alianza Editorial.

Vela, E. (2010). La calabaza, el tomate y el frijol: catálogo. *Arqueología mexicana, Edición Especial, 36*, 14-21. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/jicaras-y-guajes>

von Wobeser, G. (2013). Mitos y realidades sobre el origen del culto a la Virgen de Guadalupe. *Revista Grafía, 10*, 148-160. 10.26564/16926250.355

