CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS (e-ISSN: 2448-6019)
Núm. 32, enero – junio 2026, e580, DOI: https://doi.org/10.36798/critlit.i32.580

ARTÍCULO

El espacio como signo dramático y social dentro de *Los perros* de Elena Garro

Space as a dramatic and social symbol in Elena Garro's *Los perros*

ÉDER ÉLBER FABIÁN PÉREZ
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México
edervanfabian@gmail.com

Resumen:
En el presente artículo se analiza la importancia del espacio como un elemento constitutivo y simbólico en la obra *Los perros* (1967) de Elena Garro. Se argumenta que, la crítica ha valorado otros aspectos de la obra de esta autora, el uso del espacio ha sido subestimado, a pesar de su gran valor semiótico, y de su impacto en la construcción de la trama, la caracterización de los personajes y la reflexión social. El análisis se apoya en un marco teórico que incluye a investigadores del teatro como José Luis Alonso de Santos, Anne Ubersfeld y José Luis García Barrientos. A partir de sus propuestas, se clasifican y examinan los distintos tipos

Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons Atribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

de espacios presentes en la obra. Todo esto lleva a considerar al espacio no como un simple escenario, sino como un recurso dramático central para desarrollar una crítica profunda de la violencia de género, el machismo y las condiciones de vida de las mujeres en comunidades marginadas.

Palabras clave:
dramaturgia mexicana, teatro mexicano del siglo XX, espacio dramático, espacio simbólico, violencia de género.

Abstract:
This article analyzes the importance of space as a constitutive and symbolic element in Elena Garro play *Los perros* (1967). It argues that, although critics have valued other aspects of Garro's work, the use of space has been underestimated, despite its great semiotic value and its impact on the construction of the plot, the characterization of the characters, and social reflection. The analysis is based on a theoretical framework that includes theater researchers such as José Luis Alonso de Santos, Anne Ubersfeld, and José Luis García Barrientos. Based on their proposals, the different types of spaces present in the play are classified and examined. All this leads to considering space not as a simple stage, but as a central dramatic resource for developing a profound critique of gender violence, machismo, and the living conditions of women in marginalized communities.

Keywords:
Mexican dramaturgy, 20th-century Mexican theater, dramatic space, symbolic space, gender-based violence.

Recibido: 8 de agosto de 2025
Aceptado: 4 de febrero de 2026
Publicado: 11 de junio de 2026

Introducción

Si bien es cierto que su nombre queda inmediatamente vinculado al mundo literario por la novela *Los recuerdos del porvenir*, también es verdad que Elena Garro (1920-2001), exploró otros géneros literarios como el cuento, las memorias y el drama. En su faceta teatral, Garro presenta temáticas de gran interés que abarcan dimensiones históricas, sociales, psicológicas, entre otras. Aunado a ello, la escritora utilizó distintos recursos técnicos como el desdoblamiento de identidades, la ruptura del tiempo, la conexión entre lo real y lo fantástico, la metamorfosis de los personajes y el manejo del espacio.

Si bien investigaciones como las de Guillermo Schmidhuber de la Mora han puesto especial atención en algunos elementos temáticos de su producción dramática, han quedado en un segundo plano otros recursos fundamentales, tales como el uso del tiempo, las acciones, las didascalias, etcétera. Estos elementos dramáticos son de suma importancia, pues poseen una gran carga semántica, tanto para el desarrollo de las acciones, como para la caracterización de los personajes y para la reflexión final de los lectores o los espectadores. El propósito del presente artículo es analizar la obra *Los perros* (1967) de Elena Garro desde el recurso espacial como elemento constitutivo de su construcción dramática. Para tal fin, se retoman las propuestas teóricas de Alonso de Santos (*La escritura dramática*), de Anne Ubersfeld (*Semiótica teatral*) y de

José Luis García Barrientos, (*Cómo se analiza una obra de teatro*), pues estas investigaciones abarcan las definiciones y las propuestas teóricas pertinentes para profundizar en cómo la escritora configura el espacio.

La hipótesis que guía este trabajo sostiene que, en *Los perros*, el espacio no opera como un mero elemento decorativo, sino como un signo dramático activo que predetermina el destino trágico de los personajes. Se postula que Elena Garro utiliza la dialéctica entre el "adentro" (la choza/refugio) y el "afuera" (el monte/peligro) para simbolizar el desamparo progresivo de la mujer, de manera que el espacio físico termina por disolverse ante un orden social machista que lo vulnera y que lo convierte en un ciclo temporal del que las protagonistas no pueden escapar.

ELENA GARRO: PILAR DEL TEATRO HISPANOAMERICANO DEL SIGLO XX

El debut teatral de Elena Garro ocurrió en el cuarto programa de Poesía en Voz Alta,[1] entre 1956 y 1963. En aquel entonces, Garro presentó ante el público dos de sus obras menos conocidas por aquellos días: *Andarse por las ramas* y *Los pilares de doña Blanca*. La función cerró con la obra *Un*

[1] El grupo nace en 1956 bajo el patrocinio de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, con Jaime García Terrés a cargo y con la coordinación de Héctor Mendoza. En sus inicios fue un grupo integrado por músicos, escritores, cantantes, pintores y actores jóvenes, a la postre se convertiría en un grupo teatral. La idea central era organizar una serie de lecturas de poesía, por ello se buscó la participación de Juan José Arreola y Octavio Paz, siendo los primeros directores del grupo. Tiempo después se les añadiría: Antonio Alatorre, Margit Frenk, Elena Garro, León Felipe, Carlos Fuentes, Diego de Meza, Sergio Fernández, José de la Colina, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, María Luisa Mendoza, Alfonso Reyes, entre otros escritores más.

hogar sólido, que es considerada, por cierto, en la célebre compilación elaborada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo titulada *Antología de la literatura fantástica*. Cabe destacar que Garro fue la única autora mexicana dentro de dicha edición, compartiendo lugar con Edgar Allan Poe, H.G Wells, Guy de Maupassant, Franz Kakfa, James Joyce, entre otros autores más.

Las formas dramáticas propuestas por la autora representaron una completa innovación dentro de la puesta en escena mexicana y transformaron de manera cabal el teatro de los años cincuenta. Según cuenta Patricia Rosas Lopátegui: "Como buscadora incansable de la esencia de las cosas, de lo verdaderamente trascendental de la existencia, Garro acababa con los viejos moldes teatrales al romper con el espacio y el tiempo realistas insertando la magia en la composición escénica" (42). Como lo indica la investigadora, el teatro de Elena Garro sumerge al espectador en mundos donde la realidad converge con lo fantástico. De lo anterior se deriva que sus obras se encuentren impregnadas de elementos innovadores, mágicos y sublimes. Por medio de tales recursos y a través de distintas temáticas como lo son la orfandad, la soledad, la denuncia social, la discriminación, la violencia y el machismo su producción teatral logra evocar una respuesta emocional profunda que conduce al lector o al espectador hacia la *catarsis*.

Como ya se advertía, en la producción dramática de Elena Garro destaca el manejo de recursos técnicos que entrelazan la realidad y la fantasía, de igual forma, Garro logró poner en escena personajes, elementos y situaciones que ningún otro dramaturgo hubiera considerado en su momento; con ello, no sólo impulsó la evolución del teatro en México, sino que consolidó un estilo propio: "El teatro de Elena Garro en vez de trabajar sobre los moldes de los viejos conceptos, crea una nueva formulación donde el conflicto va integrado, pero bajo

una nueva luz que permite a cualquiera ver y hasta le obliga a aceptar nuevas realidades" (Ostergaard 54). Por estas innovaciones, Jorge Luis Borges consideró a Elena Garro como uno de los pilares del teatro en América Latina, haciendo especial énfasis en las obras teatrales de corte histórico y social como *Felipe Ángeles* (1967).

Pese que se vuelve notoria la influencia que Garro recibiera del teatro del absurdo, la escritora se alimentó, principalmente, de las tragedias griegas autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides; así como de la comedia latina: Plauto y Terencio. Por un lado, no podemos dejar de mencionar la importancia que tuvieron en la escritora mexicana los dramaturgos del Siglo de Oro español, como Lope de Vega y Calderón de la Barca, según nos indica Jesús Garro Velázquez y Guillermo Schmidhuber de la Mora en el estudio preliminar de *Teatro completo* (2016). Por otro, es imposible no imaginar que Garro tuvo la influencia del teatro de Sor Juana Inés de la Cruz.

La importancia del espacio como elemento teatral

Para el análisis de la obra *Los perros*, se emplea un método descriptivo-analítico basado en la semiótica teatral. El procedimiento consiste en la disección de las didascalias y los diálogos para identificar unidades espaciales específicas. De manera posterior, estas unidades se contrastan con las categorías de García Barrientos (espacio diegético y escénico) y con la clasificación cualitativa de Alonso de Santos (atmósfera, ambiente y lugar del conflicto). Este enfoque permite transitar de la observación técnica del texto dramático hacia una interpretación sociocrítica.

En lo que respecta al espacio como categoría fundamental para el estudio de la representación, se cuentan con diversas propuestas que se

sintetizarán en el siguiente apartado. Iniciemos entonces con el planteamiento de José Luis Alonso de Santos. Para este investigador y dramaturgo: "La importancia del espacio no radica en su movilidad, sino en su cualidad, y en los acuerdos que se logran con su convención con el espectador…" (430). Es así que, para Alonso de Santos, el espacio donde se escenifica la representación sólo importa si el espectador consigue comprender la relevancia de dicho elemento, en todas las acciones. Aunado a esto, también infiere que el espacio cumple con dos funciones en la acción dramática. La primera es ser el marco o el lugar donde se ejecuta la acción; la segunda, tener una función narrativa, debido a que influye en la trama al punto de que esta se subordina a su representación.

Por su parte, José Luis García Barrientos, además de señalar que el espacio "es el ingrediente esencial en la representación teatral", (143), propone clasificarlo de tres formas distintas. La primera categoría es el espacio diegético o argumental:

> Es el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento; el espacio significado en su integridad, o si se quiere, el espacio representado mediante cualquier procedimiento representativo (espacial o verbal, dramático o narrativo, etc.) y no sólo por los específicamente teatrales. Es, en definitiva, el espacio de la acción, sin determinación genérica o modal ninguna: listo para ser narrado en una novela, lo mismo que para ser filmado en una película o para ser representado en un teatro. (151)

La segunda categoría es el espacio escénico, el cual define como: "el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular" (151). En última instancia, tenemos el espacio dramático que: "no puede ser otra cosa, si somos consecuentes con el modelo teórico asumido, que la relación entre los espacios diegético y escénico, es decir, la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación" (151). Dentro de esta misma clasificación, Barrientos propone distintos grados de representación, definiéndolos como: Patentes o visibles —espacios que se representan con espacio, de manera que se convierte "al espacio real de la escena en signo" (161)—, latentes o contiguos —aquellos que "no requieren, pues, ninguna especificación representativa, pero pueden tenerla si se activan como recurso específico de dramaturgia" (166)— y ausentes o autónomos —los cuales "se alejan del núcleo central de la teatralidad y se aproximan al modo narrativo, puramente literario o verbal, de representación" (168)—.

Si a lo anterior sumamos el comentario de Anne Ubersfeld sobre lo fundamental que resultan las acotaciones o didascalias (pues estas indican el tiempo, el lugar de la representación, los nombres de los personajes, entre otros) para la conformación del espacio teatral tenemos un panorama completo sobre la importancia de este último: "Lo esencial de la espacialidad, los elementos que permiten la construcción del lugar escénico están sacados de las didascalias que proporcionan: a) indicaciones de lugar más o menos precisas o detalladas según los textos teatrales [...]" (Ubersfeld 109).

Cabe aclarar que, si bien para el siguiente análisis se utilizará como base central la propuesta de Alonso de Santos, también se recurrirá, en

menor medida, a las otras investigaciones citadas, con el propósito de profundizar en dicho aspecto teatral.

Los espacios dentro de la obra *Los perros*

La obra *Los perros* acentúa las dificultades de la sociedad mexicana en su tiempo, como lo son la violencia, el machismo, el difícil acontecer diario de las comunidades marginales, entre otros. Acerca de los temas que imperan en la obra, se ha señalado que estos se relacionan, de manera principal, con la enajenación y la humillación de la figura femenina. Al respecto, María Mercerdes Ribeiro apunta:

> Aunque no se considerara feminista, Elena Garro se destacó por revelar y subrayar las idiosincrasias del género femenino. En ese sentido, hay una pieza de teatro, *Los perros* (1967), en que esa preocupación se reviste de particular fatalidad. Este drama narra una historia circular en que tres generaciones de mujeres son violadas; ahora le toca a una niña de tan solo doce años. (50)

Además de lo indicado, es posible identificar otras problemáticas que van desde la violencia física y verbal que sufren las mujeres, hasta la denuncia de las condiciones de vida en las comunidades indígenas. Un tema de gran relevancia en el texto es el del sacrificio; para ello, Elena Garro da cuenta de sus conocimientos en literatura clásica griega y en mitología mexica, evocando dos pares de figuras con rasgos similares: Perséfone y Hades, por parte de la mitología griega; y Xilonen y Chicomecóatl, de la tradición mexica, tal como lo ha indicado Richard

Callan en su estudio "El misterio femenino en *Los perros* de Elena Garro".

Retomando la propuesta de Ubersfeld acerca de las didascalias y su valor para la construcción del lugar escénico, tenemos que en *Los perros* el espacio indicado es una choza en un pueblo de México. Partiendo de esto y tomando en consideración la propuesta de José Luis Alonso, podemos realizar una clasificación atendiendo diversas características como lo son: el tipo, la clase social, la situación, el ambiente, la finalidad, el lugar del conflicto, el espacio aludido y la atmósfera. Así, en la primera acotación encontramos datos relevantes como:

> Interior de una choza en un pueblo de México. En primer plano, extendido sobre la, cama de otates, un traje rosa de jovencita, unos zapatos negros y unas medias negras. A la izquierda, 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. Manuela arrodillada junto al comal, echa tortillas de espaldas al público. Clavadas en el lodo de las paredes de la choza, dos puertas, la primera a la izquierda y la otra al fondo. El piso del cuarto es de lodo seco. (Garro 163)

De este modo es visible, en primer lugar, el tipo de sitio donde se desenvuelven las acciones: una choza, un modesto lugar en el cual habitan Manuela, una mujer de cuarenta años, y su hija Úrsula de apenas doce. Es visible el *estatus* modesto y hasta cierto punto simple en el cual habitan tanto la madre como la hija. Este espacio indica también la clase económica baja en que se encuentran las dos mujeres.

Respecto a la situación, de la cual Alonso de Santos afirma que adquirirá relevancia dependiendo del lugar donde se susciten las acciones —por ejemplo, una oficina en Nueva York, una casa en Bolognia, las calles de Marsella, etcétera—, tenemos que la madre y la hija viven en un pueblo de México, y aunque no se define ningún sitio en particular, dicha ambigüedad puede revelarnos una generalización de todos los pueblos indígenas en México. Por medio de esto, Garro incluye a distintas comunidades indígenas del país, las cuales viven con grandes carencias y diversos tipos de violencia. De este modo, la obra refleja la vida de una población marginal con distintas carencias y deficiencias, a la par que hace una crítica de las condiciones sociales adversas que enfrentan día tras día sus habitantes, especialmente las mujeres.

Otro elemento a destacar es el ambiente que, para Alonso de Santos, se encuentra relacionado con los elementos que singularizan el espacio, como lo son el mobiliario, las puertas, las ventanas, entre otros factores más. También, por medio de la didascalia anterior, aquella que indica la composición interior de la choza, se termina por indicar un gran número de objetos en torno al espacio, lo que nos reitera la sencillez del lugar donde viven inmersas la madre y la hija. Tenemos, entonces, una cama de otates (una especie de bambú), un fuego encendido y, sobre éste, un bote de petróleo en el que se cuecen elotes. Al fondo de la habitación hay otro fuego y arriba un comal. En las paredes de la choza, dos puertas: la primera a la izquierda y la otra al fondo. De igual forma, la descripción da cuenta de otros elementos que no pertenecen a dicho espacio, como el traje rosa, los zapatos y las medias negras, objetos todos ellos que acaban por suponer una abrupta irrupción en la vida cotidiana y humilde tanto de Úrsula como de Manuela. Además, el carácter

simbólico de los objetos que se encuentran en dicho espacio logra aludir a una repetición temporal.

También es importante considerar la mención de dos sitios donde se desenvuelven las acciones; Alonso de Santos, acaba por denominarlos como "los lugares del conflicto". El primero es la choza o la casa de Manuela, donde las protagonistas llevarán a cabo gran parte de la representación. El segundo será afuera del recinto: este es un espacio aludido a lo largo de la obra, donde se indica que tanto Úrsula como Manuela deberán de acudir a la fiesta de San Miguel:

> MANUELA: ¿Cómo? ¿No te gusta San Miguel? ¡Cállate, no tientes al poder! No digas lo que no debe decirse.
> ÚRSULA: Y la feria me da miedo.
> MANUELA: ¿Miedo? ¿Ya vas a comenzar?
> ÚRSULA: ¿Usted nunca ha tenido miedo? ¿A usted nunca la ha acechado un animal?
> MANUELA: Hoy no es día para el miedo. Hoy hasta don Blas, el ciego, va ya camino de la feria; sólo tú y yo estamos aquí hablando en lugar de festejar el día glorioso.
> ÚRSULA: Yo tengo miedo. El pueblo está lleno de agujeros, la feria también está llena de agujeros. No quiero ir.
> MANUELA (exasperada [sic]): ¿Miedo de qué?
> ÚRSULA: Ya se lo dije pero usted en nada se fija. (165)

Es obvio que, para lograr su cometido, las mujeres deberán salir de su hogar, del amparo y la seguridad de su zona de *confort*, hasta llegar al punto donde se desarrollará la festividad. Sobre la dicotomía de espacio, Rosaura Rebollo ha indicado:

> La obra "Los perros" muestra el espacio denominado adentro-afuera, ya que el destino de [Manuela] […] y el de su hija Úrsula se llevan a cabo en lugares cerrados y el daño viene de afuera. En un lugar cerrado y dentro de una casa, se roban tanto a [Manuela] […] como a Úrsula, el adentro en este caso significa ingenuidad y el afuera representará la maldad. Úrsula corre con la misma suerte que su madre, por encontrarse en un espacio y acontecimientos similares. Al final los perros desde un afuera no son capaces de prevenir la desgracia que se cierne en la casa (adentro).

La finalidad de la casa es la protección de ambas mujeres, mientras que el afuera representa el peligro al que se exponen. Conforme avanzan las acciones, la significación cambia de manera relevante. Garro utiliza esta fórmula para sorprender al lector, pues por un momento creemos saber lo que sucederá; sin embargo, con apoyo en el espacio, se da un vuelco a la trama. En *Los perros* parece que sabemos qué significa y cuál es el propósito de cada sitio designado; pero al final estos pierden el valor o el significado que conocíamos, transformándose de manera inesperada y dotando al espacio de una nueva carga significativa.

Será por medio de la voz, tanto de Manuela como de Úrsula, que terminará aludiéndose (espacio aludido) en distintas ocasiones a otro sitio de gran relevancia dentro del drama: el monte. La voz de los personajes, entonces, termina siendo fundamental a lo largo de la obra, pues, como indica Adriana Sáenz: "La obra se lleva a cabo principalmente a partir de la conversación entre Úrsula, Manuel y Javier. A través de este formato y por medio de algunos indicios, Garro ubica a los personajes en la situación económica, ubicación geográfica y en el sentido de algunas decisiones […]" (12).

Sobre el lugar aludido, este cobra importancia por medio de la voz de Manuela, quien además da a conocer los actos perpetuados en su pasado:

> MANUELA: "A mí me andará buscando mi mamá por el lado de San Ignacio", me decía yo, mientras mis pies buscaban entre las piedras. "¡No la veré nunca más!" Y se me aparecía su voz llamándome entre los árboles. "¡Manuela! ¡Manuela!..." Cuando Rosales quiso conocerme se detuvo. Era ya tarde. Entreví que la cara se le había cambiado. "¡Túmbate aquí, Manuelita!" Y yo en vez de hacer lo que me dijo, corrí y le tiré de pedradas. Y él corrió detrás de mí, y con una piedra grande, me golpeó la cabeza, y ya no supe más de mí. Hasta que, muy de mañana, vi a dos viejitos que venían subiendo el monte y allí nos encontraron. (173)

En ocho ocasiones acaba por mencionarse el monte como un punto que deberán surcar Manuela y Úrsula para llegar a la fiesta de San Miguel. Conforme avanzan las acciones, este lugar tendrá mayor peso significativo: encontraremos que fue en ese sitio donde violaron a Manuela y donde le sucederá lo mismo a Úrsula. Sobre este sitio aludido, Jean Chevallier señala:

> El simbolismo de la montaña es múltiple: contiene el de la altura y el del centro. La montaña expresa también las nociones de estabilidad, inmutabilidad y a veces también de pureza. El simbolismo mitológico de la montaña primordial o cósmica encuentra algunos ecos, en verdad harto atenuados, en el Antiguo Testamento, las montañas altas, semejantes a fortalezas, son símbolos de seguridad. (1114-1121).

Si bien la montaña o el monte suele representar un lugar seguro, según la simbología propuesta por Chevallier, en la obra adquiere un significado distinto. Para Manuela la montaña será un mal recuerdo, pues fue ahí donde Rosales le robo su inocencia y donde conoció el dolor:

> MANUELA: Nada más me sacaron de mi casa y conocí el sufrimiento. Me llevaron por el corral y noté que los perros estaban muy silencios [sic]… Y mis lágrimas nada más corrían por el "Saturno" y el "Orillas". Y los hombres se fueron saltándose las cercas, Hipólito les abría camino, y me sacaron al campo… y yo me fui, subiendo el monte, con el hombre que me llevaba y al que nunca quise. (173)

Contrario a lo que llega a suponer Chevallier, los montes en la obra de Garro no suponen un acercamiento al cielo; sino al infierno por los actos perpetuados allí. Además, es un sitio donde persiste el tiempo o donde el tiempo se vuelve cíclico, pues ahí le ocurrirá lo mismo a su hija. Es así que el espacio aludido cobra gran fuerza al paso de las acciones hasta el punto final de la obra. Aunque este no sea visible, es perceptible para los espectadores, de manera que se vuelve un gran recurso para crear la tensión dramática.

Como se ha insistido, por otra parte, la casa representa tanto para Manuela como para Úrsula una zona de seguridad: "La casa significa el ser interior; sus plantas, su sótano y su granero simbolizan diversos estados del alma. La casa es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno" (Chevallier 388-389). Según esto, la casa es el refugio mediante el cual las mujeres de la

obra logran sostener sus ilusiones; dicho de otra forma, el hogar para Úrsula significaría un búnker donde ningún mal o ningún ser puede herirla. Pero, a lo largo de la obra, se observa que el refugio va perdiendo de forma progresiva su función principal. Javier, otro de los personajes, señala cómo Jerónimo pretende llevarse a Úrsula a pesar del amparo de su hogar:

> JAVIER: Así lo dijo: "Me gusta la mujer tiernita, no me gustan las macizas". Ya se habló con los Tejones y ellos quedaron conformes en ayudarlo. Tú sabes que nunca falta quién te ayude en los caprichos. Y Jerónimo anda encaprichado, le salían vapores de los ojos.
> ÚRSULA: ¡Primo Javier, ve y dile que me deje aquí en mi casa! ¡Díselo, Javier, quiero quedarme en mi casa! ¡Quiero quedarme en mi casa! ¡Quiero quedarme con mi mamá! (166)

Es significativo que la casa no cuente con paredes de ladrillo, roca o cemento, pues esto dificultaría el robo de la niña. Entonces, la protección del hogar sólo es una representación ilusoria en la mente de la niña. Aunque nunca se infiere la protección de la casa de forma directa, acabamos por constatar, tanto en la narración de Manuela como en el rapto de Úrsula, que nunca existió tal seguridad; sin embargo, Úrsula imagina lo contrario creando una representación imaginaria de un hogar sólido donde ningún mal puede penetrar. De lo anterior, se deriva una paradoja: el hogar se convierte en un espacio de reclusión y represión para la mujer.

En cuanto a la atmósfera, esta queda vinculada con la plasmación psicológica del espacio, en tanto que elementos tales como la música, la luz, el vestuario, la entonación, etcétera, juegan un papel preponderante

en toda la obra, pues quedan estrechamente relacionados (de forma directa o indirecta) con el espacio teatral. Ejemplo de esto es el uso de elementos o signos paraverbales como el ladrido de los perros en la obra, que representaría el peligro inminente en el cual se ve inmersa Úrsula, y la posterior desaparición de dichos ladridos, lo cual indicaría que el acto terrible se ha ejecutado:

> MANUELA: ¡Qué silencios, qué silencios están los perros de mi casa! Dios permita que no les mocharan las patas... ¡Qué silencios están los perros de mi casa!... (175)

Así, el silencio, como signo, acaba por representar la llegada del mal, el cual está dispuesto a travesar y romper el hogar sólido de Úrsula. Cabe destacar que este mal no es de índole fantástica o sobrenatural, sino más bien realista y queda encarnado por la imagen de Jerónimo.

NOTA FINAL

Después del examen anterior, podemos afirmar que el uso del espacio, en la obra *Los perros*, tiene distintos propósitos, entre estos se encuentran la construcción de la trama, el desarrollo de los personajes y la transmisión de una crítica social profunda. Es más que evidente que los espacios señalados dentro de la obra adquieren diversos significados. Gracias a estos señalamientos podemos deducir un extenso número de valores, conductas y finalidades en los personajes principales; por ejemplo, los miedos de Manuela, la condición social de las protagonistas, el estatus social tanto de Úrsula como de su hija, etcétera. El espacio en

la obra, entonces, no es sólo un lugar físico, sino que representa la condición social y psicológica de los personajes.

Mediante los distintos tipos de espacios podemos hallar una fuerte crítica social elaborada por Elena Garro, pues estos posibilitan una reflexión contra la violencia de género y el machismo, a la par que demuestran las precarias condiciones de vida de las comunidades marginadas. De este modo, Garro utiliza el espacio de manera innovadora y multifacética para ir más allá de un simple relato, construyendo una obra dramática con una profunda carga simbólica y un potente mensaje social y feminista. La autora rompe así con los esquemas tradicionales del teatro para crear un estilo propio donde el espacio es un elemento más que indispensable para la catarsis final de los receptores.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso de Santos, José. *La escritura dramática.* Castalia, 2008.

Callan, Richard. "El misterio femenino en *Los perros* de Elena Garro". *Revista Iberoamericana,* no. 20, 1980, pp. 231-235.

Chevallier, Jean, et al. *Diccionario de los símbolos*. Herder, 1999.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Paso de Gato, 2012.

Garro, Elena. *Teatro completo*. Prólogo de Jesús Garro y Guillermo Schmidhuber, edición y nota editorial de Álvaro Álvarez Delgado, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Mora, Gabriela. "*Los perros* y *La mudanza* de Elena Garro: designo social y virtualidad feminista". *Latin American Theatre Review*, no. 20, 1975, pp.5-13.

Østergaard, Ane-Grethe. "El realismo de los signos escénicos en el teatro de Elena Garro". *Latin American Theatre Review,* no. 16, 1982, pp. 53-65.

Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro.* Paidós Ibérica, 1998.

Rebollo, Rosaura. *El teatro y la narrativa de Elena Garro y la poesía de Jaime Sabines* (*dos escritores mexicanos del siglo XX).*1997. Universidad Autónoma Metropolitana, tesis de licenciatura.

Ribeiro, María Mercedes. *Ficcionalización del mito del eterno retorno: Los recuerdos del porvenir de Elena Garro.* 2016. Universidad Autónoma de Madrid, tesis de doctorado.

Rosas, Patricia. "La magia innovadora en la obra de Elena Garro". *Casa del tiempo.* no. 10, 2008, pp. 41-46.

Sáenz Adriana. "Metáforas del poder en la racionalidad patriarcal: prototipos de la masculinidad en Elena Garro". *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, no. 12, sept. 2012 - feb. 2013, pp. 85-112.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral.* Cátedra, 1989.