



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
IZTAPALAPA**

---

**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

**El continuo de la dramaturgia escrita por mujeres en México.  
María Luisa Ocampo, Rosario Castellanos y Luisa Josefina  
Hernández**

**Tesis que para obtener el grado de  
Doctor en Humanidades (Literatura)**

**Presenta:  
Mtro. Víctor Hugo Amaro Gutiérrez**

**Director de Tesis:  
Dr. Jesús Eduardo García Castillo**

**Lectores:  
Dra. Lillian Von Der Walde Moheno  
Dr. Miguel Ángel Vásquez Meléndez**

**México, DF. Mayo de 2015**

*El teatro se presta a la complejidad hasta en los arquetipos*

Timothy Compton.

## ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I. María Luisa Ocampo. Una vida por y para el teatro	
1.1 México entre siglos (XIX-XX)	10
1.2 Una vida por y para el teatro	20
1.3 El paradigma revolucionario	23
1.4 <i>Cosas de la vida</i> . La elección del destino	32
1.5 Ojos que te vieron. La recepción crítica de la obra	48
Capítulo II. Otra forma de ser. Rosario Castellanos y la lucha por la emancipación de la mujer	
2.1 Búsquedas, encuentros y desencuentros. Breve historia del feminismo en México	60
2.2 <i>El eterno femenino</i> . Un carrusel de imágenes de la mujer	81
Capítulo III. Luisa Josefina Hernández. El teatro de la vida	
3.1 La década de los cincuenta. Teatro en Coapa, Poesía en Voz Alta y la Generación de Medio Siglo	100
3.2 La última frontera. Cuerpo y maternidad en <i>Figuraciones</i>	110
A manera de conclusión. El devenir de la dramaturgia escrita por mujeres en México	126
Bibliografía	134

## Introducción

Como afirma Claudia Gidi en la presentación del libro *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX. Aproximaciones críticas* las mujeres han participado del hecho teatral desde diferentes lugares: como actrices, productoras, directoras, escenógrafas y, por supuesto, dramaturgas (2011, 7). Por lo tanto, se hace necesario:

[Volver] la mirada hacia el fenómeno dramático en México, donde, si bien la figura femenina ha sido importante, no siempre se le ha prestado la atención que merece. [...] El lector podrá advertir ausencias significativas, pero hay algo que sí encontrará: atención a autoras injustamente olvidadas [o soslayadas], lecturas de dramaturgas muy conocidas que aquí merecen una mirada crítica renovadora [...].

[Un libro que] intenta presentar un paisaje más justo en el que aparezcan la voces femeninas que destacaron en la historia del teatro mexicano del siglo pasado; mujeres que diversificaron y enriquecieron nuestro patrimonio cultural y que no sólo incursionaron en la creación artística y literaria de su tiempo, sino que supieron transformarla (Gidi, 2011, 7-8).

En este sentido, el propósito que me guía en el presente trabajo de investigación es delinear el continuo de ascenso de la dramaturgia de mano femenina en México durante el siglo XX. Continuo que tiene como base una tradición de literatura escrita por mujeres en el país desde, por lo menos, el siglo XVIII; ejemplificada en la obra de tres dramaturgas: *Cosas de la vida* de María Luisa Ocampo (1899-1974); *El eterno femenino* de Rosario Castellanos (1925-1974) y *Figuraciones* de Luisa Josefina Hernández (nacida en 1928). Esta línea de ascenso se revela en la construcción y el tratamiento que las autoras dan a los problemas de las mujeres (las relaciones que tejen con las sociedades de corte patriarcal y entre las mujeres mismas) reflejada en las acciones y el discurso de los personajes femeninos protagónicos.

Por otro lado, también intento sumarme al proyecto de inserción del teatro mexicano dentro de los estudios literarios desde la perspectiva de la escritura plasmada en el papel “debatir [el papel] de la dramaturgia dentro de la literatura mexicana; no como un ente

aparte en el que sólo sus agremiados participen, sino insertado en el análisis del panorama literario de nuestros días. (A veces me da la sensación de que funciona como un debate de géneros, como si a la dramaturgia le pudieran otorgar el derecho al voto en el pódium literario mexicano)” (Colio en García Cuevas, 2007, párrafo 15).

Primero, considerar la dramaturgia escrita por mujeres como un amplio sistema estructural en el que se presentan, como medida de estudio, dos polos separados temporalmente (Ocampo y Hernández), más el intermedio que representa la obra de Castellanos, permite apreciar los cambios, las oscilaciones y los elementos en común que posee este sistema:

Sólo se puede considerar como estructura un conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y se vuelve a establecer sin cesar y cuya unidad se presenta, por consiguiente, como un conjunto de contradicciones dialécticas. Lo que perdura es sólo la identidad de la estructura en el curso del tiempo, mientras que su composición interna, o la correlación de sus componentes se transforma continuamente (Mukarovsky, 2000c, 304).

Plantear de esta manera el objeto de estudio hace posible superar las limitantes espacio-temporales que representa el recuento histórico como una sucesión de hechos y nombres, potencia el estudio historiográfico a través de los cortes sincrónicos que permiten profundizar y destacar elementos que pudieran ser obviados si el análisis se realiza únicamente desde la perspectiva diacrónica.

Segmentar la estructura en sus partes (en los ámbitos extra e intratextual) facilita una visión más clara del modo en que los personajes tejen las relaciones entre ellos dentro del universo de la obra, las acciones que los guían para actuar de acuerdo con sus pensamientos y los símbolos y significados que pueden ser aprehendidos por los lectores o espectadores, según sea el caso. Pero también de la forma en que las dramaturgas ven la realidad fáctica que les rodea y cómo la reflejan, precisamente, en la praxis de sus

personajes (Mukarovsky, 2000a, 130), todo a partir de la creación dramática asentada dentro del texto literario<sup>1</sup> y la doble referencialidad inscrita en él.

Al ensanchar el análisis del artefacto denominado texto al ámbito de la semiótica de la cultura: “Se descubrió que, para que un mensaje pueda ser definido como ‘texto’, debe estar codificado, como mínimo, dos veces” (Lotman, 1996, 53). En este sentido, el texto, al ser convertido en obra artística, entra en una relación dinámica y compleja con el contexto cultural que lo rodea y deja de ser un mero portador de los mensajes venidos de fuera para convertirse él mismo (el texto) en transformador y productor de mensajes novedosos que interactúan con el lector, la tradición cultural, el auditorio y el contexto cultural mismo:

Así pues, en la comprensión actual del texto, éste deja de ser un portador pasivo de sentido, y actúa como un fenómeno dinámico, internamente contradictorio [...].

Sin embargo, la consideración del texto como generador de sentidos, eslabón en la cadena jerárquica “conciencia individual-texto-cultura”, puede suscitar interrogantes. Es evidente que el texto por sí sólo no puede generar nada: debe entrar en relaciones con un auditorio para que se realicen sus propiedades generativas. [...] Para realizar una actividad generadora de sentido, el texto debe estar sumergido en la semiosfera. Y esto significa una situación paradójica: debe obtener “a la entrada” un contacto con otro(s) texto(s). De manera análoga podemos decir que el contacto con otra cultura desempeña el papel de un “mecanismo de arranque” que pone en marcha procesos generativos. La memoria del hombre que entra en contacto con el texto, puede ser considerada como un texto complejo, el contacto con el cual conduce a cambios creadores en la cadena funcional (Lotman, 1996, 61-62).

Así, el multicitado ascenso en la dramaturgia escrita por mujeres puede ser considerado como un texto complejo insertado en la relación compleja entre la cultura (generalmente con rasgos marcadamente patriarcales) con la conciencia individual y artística de las dramaturgas, conciencia que las impulsa a concebir textos por medio de los cuales crean nuevos significados socio-artísticos a través de la obra dramática: “El surgimiento de textos

---

<sup>1</sup> En los términos de este trabajo me referiré a texto dramático o texto literario, según sea la época en la que se inscriben las obras analizadas en el entendido de que la denominación texto dramático-texto literario también ha evolucionado conforme pasa el tiempo. Lo mismo sucede con las denominaciones representación y puesta en escena.

del tipo del ‘ritual’, la ‘ceremonia’, la ‘representación dramática’ [*deistvo*], conducía a la combinación de tipos esencialmente diferentes de semiosis y –como resultado– al surgimiento de complejos problemas de recodificación, equivalencia, cambios en los puntos de vista y combinación de diferentes ‘voces’ en un único todo textual” (Lotman, 1996, 52). ¿Cómo se manifiesta esta particularidad textual? Es decir, en un sentido inmanente, ¿qué es lo que convierte a un conjunto de palabras plasmadas dentro de determinada obra artística en una obra específicamente teatral?

Por principio, un deslinde: “Sin olvidar que el teatro es un fenómeno artístico espectacular que no puede reducirse al discurso verbal, y partiendo del rompimiento del paradigma metonímico que tomaba al texto por el teatro, es necesario –si no indispensable– volver a ocuparnos analítica y críticamente del texto dramático en cuanto texto literario y texto para la escena. Cada obra es, por lo menos en principio, lo uno y lo otro conjuntamente” (Gidi, 2011, 8). Dicho lo anterior replanteo la segunda pregunta: ¿qué diferencia a un texto narrativo de uno teatral?

Patrice Pavis formula que el objetivo de la dramaturgia es: “La narratividad, la manera de relatar con el teatro” (Pavis, 2002, 23). Para ello propone que es necesario localizar la manera en que se actúa y lo que se representa; así, es necesario separar las convenciones de la actuación utilizadas en el texto, además de la utilización de elementos comunes a ambos tipos literarios: la fábula, la relación espacio-tiempo, el conflicto y su naturaleza, el conocimiento de los géneros dramáticos y el registro o tono de la palabra (Pavis, 2002, 23-25). Por su parte Vázquez Medel centra la diferencia entre narratividad y dramaticidad en la forma de relacionarse con la diégesis y la mimesis: la diégesis narrativa es narrada, la mimesis dramática es recitada. En otras palabras, existe una distinción entre “la mimesis diegética vs. la mimesis pragmática. La primera caracteriza las formas

narrativas, la segunda las formas dramáticas” (Vázquez, 1997, 50). Entonces, la particularidad de texto dramático consistiría en la teatralidad implícita en él.

La teatralidad se asocia directamente con las formas de representación: “Reproducir (producir de nuevo) [...] Representar (presentar de nuevo) [...] Recrear (crear de nuevo) [y.] *Jouer*, es decir, crear, en la vida (no en la palabra) una realidad” (Del Prado, 1997, 37).

En otros términos:

Lo que hace la *teatralidad* es registrar para el espectador lo espectacular, es decir, una relación otra hacia lo cotidiano, un acto de representación, la construcción de una ficción. En conclusión, la *teatralidad* aparece como la imbricación de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente un observador y un observado. De todas las artes, el teatro es el lugar en donde mejor se efectúa esta experimentación (Féral, 2003, 108).

Ahora bien, si, según esta postura, la condición *sine qua non* del teatro es la representación (o puesta en escena), ¿dónde queda y qué papel le corresponde al texto literario?

Más allá de las ideas tradicionales que ven en el texto escrito la génesis misma del teatro, lo que sí aparece como algo evidente es que las características propias de la representación (es decir, lo efímero) hacen que los significados del hecho teatral (considerando todos sus componentes) queden fijados precisamente en el texto dramático: “La dramaturgia es perdurable. El teatro es efímero” (V. Leñero, 2015, 7). En los términos de esta investigación esta característica del texto literario resulta importante ya que mediante la “puesta en escena virtual” (*Messa in scena virtuale*; De Marinis, 1982, 30-32) es posible reproducir los mecanismos tanto de representación como de recepción de las obras escritas en el pasado (como es el caso de las sujetas a estudio en este trabajo) y de esta manera realizar el análisis de los significados o intenciones de las autoras al momento de concebir sus obras.



Por último, para contestar a la pregunta acerca de la manifestación de la textualidad propuesta por Lotman (y que se emparenta con la propuesta de Mukarovsky) me parece que, como lo propone a su vez José Ramón Alcántara, dentro de la textralidad se pueden encontrar no sólo el sentido propio de los textos literarios, sino los inscritos dentro del ámbito de la realidad socio-cultural a la que pertenecieron Ocampo y Castellanos y a la que pertenece Hernández y que, mediante el tejido resultante de estos dos objetos: texto (en el sentido lotmaniano) y teatro (en el sentido de la conjunción escritura-representación) es posible aprehender los significados y las intenciones autorales: “La *textralidad* es, de hecho, la realidad: una realidad que de otra manera se percibiría arbitraria, adquiere sentido sólo cuando las acciones humanas son configuradas poéticamente, es decir, como movimiento configurador de una temporalidad, temporalidad que construye la historicidad, y a la vez muestra la continuidad entre la ficción y la historia” (Alcántara, 2010, 21).

Finalmente, este trabajo de investigación está estructurado de manera que cada una de sus partes pueda ser leída de manera independiente y, al mismo tiempo, de forma global. En las siguientes páginas el lector encontrará no sólo un recorrido a través de la historia del teatro en México (con algunas referencias a momentos de la historia mexicana), sino lo importante y necesario que es adentrarse y (re)dimensionar la obra de las dramaturgas, ya que éstas realizan una doble función: mantener, continuar y consolidar la tradición escritural de mano femenina en el país e intentar crear una nueva conciencia sobre lo femenino reflejado en sus personajes protagónicos, femeninos también, y puestos delante del lector y los espectadores dentro del hecho teatral con toda la carga simbólica y de significados que el mismo conlleva.

No puedo concluir esta introducción sin señalar que el trabajo de investigación y su resultado en esta tesis son producto del apoyo otorgado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) a través del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC).

## Capítulo I. María Luisa Ocampo. Una vida por y para el teatro

### 1.1 México entre siglos (XIX-XX)

Durante el transcurso del siglo XIX la imaginada república posterior a la guerra de independencia no terminaba por consolidarse (durante ese lapso México fue dos veces imperio); las guerras intestinas surgieron una tras otra enrareciendo el panorama político-social y aun así se continuó con la lucha por cambiar el estado de las cosas. En estas líneas puede condensarse lo que fue la cotidianeidad mexicana (política, económica, cultural y social) durante el siglo antepasado. La casi interminable lucha por definir cómo construir o hacia dónde dirigir el destino de la patria no se daba únicamente en los campos de batalla, las tribunas políticas o las discusiones de la vida diaria, se desarrollaba también en el ámbito del arte. La literatura no podía, no debía, quedar fuera de esta dinámica social.

A partir del romanticismo los escritores de la época comienzan a perfilar la intención de crear una literatura con rasgos y características propias, alejadas en lo posible de la raigambre española y más cercana a otras ideas, particularmente las francesas.<sup>2</sup> A partir de esta corriente literaria se inicia la búsqueda del yo individual y social con base en la particularidad propia del romanticismo mexicano, la cual además de las características del movimiento romántico,<sup>3</sup> también mezcla una actividad social donde confluyen el periodismo, el liberalismo, las ideas políticas y el positivismo:

---

<sup>2</sup> Es evidente que los románticos no fueron los primeros ni los únicos con esta intención. Ya desde finales del siglo XVIII y principios del XIX escritores como José Joaquín Fernández de Lizardi se proponían crear literatura autóctona. La diferencia estriba en que, por un lado, para ese tiempo todavía no existía propiamente un nuevo país independiente y, por otro, que la mayoría de sus creaciones se dirigían más hacia la educación del pueblo de acuerdo con el espíritu ilustrado de la época. Un claro ejemplo de ello son las novelas *El periquillo sarniento* (1816) o *La Quijotita y su prima* (1818) escritas por “El Pensador Mexicano” (Álvarez de Testa, 1994, 166).

<sup>3</sup> “El romanticismo es un movimiento nihilista: un tumulto de sentimientos y pensamientos arrebatados por la acción de la vida, en la realización de los ideales individualistas” (Vela, 1966, 75).

El romanticismo mexicano, como todo impulso anárquico, contiene características de los hechos sociales: es heroico como la actividad bélica; impetuoso como el ritmo de la vida; desordenado como los factores culturales [...].

[...]

El romanticismo mexicano se vislumbra, disperso en la realidad social; ocluido en la actividad misma de la época. De ahí que no se percibiera su indigenismo desde sus raíces; y se considerara como un mero reflejo de las corrientes europeas.

Las analogías son innegables; las imitaciones, irrefutables; pero sus causas son más profundas que una simple copia de estados íntimos poéticos.

Las condiciones sociales de la lucha por la liberación del hombre en la Nueva España, producían estados íntimos que confinaban con las categorías románticas; [...] (Vela, 1966, 75).<sup>4</sup>

Si el romanticismo poético fue una de las bases en el intento de crear y consolidar la literatura nacional, la corriente narrativa realista-costumbrista puede ser considerada como la piedra angular en este sentido; además de su consecuente intención por elaborar y reafirmar la identidad de lo mexicano: “Las agitaciones insurgentes precisaron estilos de combate, de finalidad inmediata. La índole de la lucha propulsó una literatura tendenciosa, despojada de rebuscamientos formales; afirmativa y violenta en su contenido. Más que la poesía, la prosa se convirtió en un instrumento de ideal político” (Vela, 1966, 95). Nombres como Luis G. Inclán (1816-1875), Manuel Payno (1810-1894), Vicente Riva Palacio (1832-1896), José Tomás de Cuellar (1830-1894), Ignacio Ramírez “El Nigromante” (1818-1879), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y de manera especial Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), entre otros, se dieron a la tarea de crear obras que reflejaran la realidad y las costumbres de la época que vivieron (y de anteriores) siempre con la intención (ya bosquejada desde Lizardi) de provocar cambios en la sociedad y afianzar un

---

<sup>4</sup> El representante más preclaro de esta corriente es Manuel Acuña (1849-1873), ya sea por su propia producción literaria, ya por el mito que se tejió en torno a su muerte (el suicidio del vate coahuilense por la musa predilecta de los poetas románticos: Rosario de la Peña). Estudios recientes llegan a especular que Acuña en realidad no se quitó la vida por De la Peña, sino que lo hizo porque atravesaba por una serie de problemas económicos y morales que lo orillaron a tomar tal determinación (Romero Chumacero, 2009 y Urrutia, 2006, 389-395).

espíritu de identidad nacional del que el pueblo mexicano (todavía dividido en facciones político-ideológicas) carecía hasta ese momento.

El caso de Altamirano resalta sobre el resto debido a que se le considera el fundador de la literatura nacional (con las particularidades ideológicas de ella): “Es bien sabido que, a través de sus crónicas y artículos literarios, Altamirano se propuso hacer de la literatura un arma que ayudara a consolidar la independencia y contribuyera a forjar una literatura nacional que sirviera de eje para integrar la fragmentada sociedad mexicana” (Garza, 1986, 553). Después de deponer las armas, Altamirano encauzó su cruzada nacionalista hacia la literatura por medio de veladas literarias con sus pares escritores y periodistas (las más de las veces unos y otros eran lo mismo), la fundación de revistas y periódicos el *Correo de México*, *El Renacimiento*, *El Federalista*, *La Tribuna* y *La República* (YUL, 2011, párrafo 12) y su propia creación literaria: “*Rimas* (1871), *Clemencia* (1869), *Julia* (1870), *Navidad en las montañas* (1871), *Antonia* (1872), *Beatriz* (1873, incompleta), *Cuentos de invierno* (1880), *El Zarco* (1901, publicada póstumamente), *Atenea* (inconclusa) y *Paisajes y leyendas* (2 volúmenes, 1884-1949)” (YUL, 2011, párrafo 16). Ahora bien, más allá de su actividad política, lo que realmente importa destacar para los fines de este trabajo es su pensamiento literario el cual consiste en el rescate de los valores propios de lo mexicano que lo diferencian de lo europeo, sobre todo de lo español: “Como crítico literario subrayó la necesidad de superar la dependencia de los modelos europeos y de encontrar un estilo y una temática autóctonos, y manifestó su voluntad de crear una novela nacional, independiente de la europea, en la que los protagonistas fueran el indio, la historia mexicana y el paisaje nacional” (YUL, 2011, párrafo 14). Desde esta preceptiva se realiza la mayoría (si no es que toda) la creación literaria del último tercio del siglo XIX; la dramaturgia no será excepción.

Es un hecho comprobado que el teatro representado en México tiene ya una larga tradición que se inicia desde los tiempos prehispánicos, prosigue con el teatro de Evangelización, continúa durante el Virreinato, donde destacan los nombres de Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639) y Sor Juana Inés de la Cruz, nacida Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana –1651-1695– (Henríquez, 1984, 98-141), se consolida durante el siglo XIX, detona durante el XX y llega hasta nuestros días.

Cuatro son los géneros dramáticos que predominan en los escenarios en esta época (último tercio del siglo XIX primero del XX): el drama, la comedia y los llamados “género chico y grande.” De entre éstos, los más utilizados para cubrir la necesidad que tenían los autores de forjar la identidad nacional son los dos primeros.

El drama costumbrista es una mezcla del estilo neoclásico y el posromántico, en general suele presentar cierto maniqueísmo ideológico de acuerdo a los valores sociales y morales imperantes en la época, prácticamente sin medias tintas (los buenos son buenos y los malos, malos); con estos elementos las/los dramaturgas/os pretenden realizar un retrato lo más fiel posible de la realidad circundante aunque sin los vuelos propios del naturalismo, pero sí con base en la intención posromántica de tomar la realidad externa “como un estribo para saltar a la invención de otra realidad” (V. Leñero, 1994, 21). Esta intención tiene como objetivo principal que el espectador vea reflejada su realidad cotidiana y actúe en consecuencia ante ella; de aquí que la mayoría de los dramas realista-costumbristas posean una finalidad pedagógica o de señalamiento de los errores que la sociedad no debe cometer.

La comedia<sup>5</sup>, por su parte, también es una mezcla de géneros (entre la comedia de los Siglos de Oro y la *Commedia dell’Arte*) y de la misma manera pretende realizar un

---

<sup>5</sup> Entendida como un género del arte dramático y no como categoría englobadora de varios géneros. Volveré sobre esto en el apartado del análisis a la obra de Ocampo.

retrato lo más fiel posible de la realidad y construir algo parecido a un modelo de comportamiento (Enríquez, 1994, 12). La diferencia estriba en que la comedia apunta más hacia los errores de la sociedad, satirizándolos al utilizar el humor como arma subversiva y así señalar las fallas individuales y sociales hasta lograr el mismo fin pedagógico que el drama. Los géneros “chico y grande” se caracterizan a grandes rasgos porque tienden más hacia el esparcimiento que a educar o intentar cambiar los patrones de comportamiento de los espectadores o de la sociedad. En el primero se engloban la zarzuela, el sainete, el Can-Can, los espectáculos de magia y prestidigitación, entre otros. Dentro del segundo se encuentran la ópera, la zarzuela de tono mayor y actuaciones de canto o piano, por ejemplo.

Ahora bien, ¿por qué el teatro se convierte y es utilizado como vehículo transmisor de ideas e intenciones de los ilustrados de finales del siglo XIX?; básicamente debido su popularidad como fuente de esparcimiento.

El teatro en el siglo XIX se convirtió en un fenómeno de entretenimiento popular gracias a los vuelos que ya traía desde la época novohispana y a que éstos eran sostenidos con la llegada de compañías, actores y actrices de cierto o gran renombre, además de la construcción de espacios donde apreciar mejor los espectáculos (Reyes de la Maza, 1999, 9-28); aunque se afirma que: “El decimonónico fue un teatro de excusas, de evasión, de sensaciones e ideas limitadas. Producto de un estrecho concepto de vida” (Argudín, 1985, 48), lo cierto es que desde sus comienzos fue concebido como un arte que iba más allá del mero entretenimiento: “*El teatro no es un mero pasatiempo; escuela es de virtud y gran ejemplo*” (dístico a la entrada del teatro de Nuevo México en Reyes de la Maza, 1999, 30). A partir de la segunda mitad del siglo esta concepción se refuerza a través de las ideas románticas y, así, el teatro adquiere aun más prestigio gracias a la construcción de espacios acondicionados de mejor manera: “Un límite cierto de la evolución del teatro como

fenómeno social sería el que separa las dos amplias, extensas etapas: Cuando los espectadores ven el espectáculo de pie mejor que en los incómodos bancos corridos, y cuando los espectadores se arrellanan en sus respectivas butacas y las espectadoras lucen su elegancia en los palcos” (Magaña, 1972, 23). De tal suerte que hacia el último tercio del siglo el teatro es ya un fenómeno sociocultural arraigado en la población e incluso marca de estatus social: no es lo mismo ver el espectáculo desde un palco que desde las últimas filas.<sup>6</sup>

A grandes rasgos así se despliega la situación teatral en el país en aquel tiempo. ¿Qué papel desempeñaron las escritoras dentro de él y cómo se comportaron ante las circunstancias que se les presentaron? La respuesta a estas preguntas se puede resumir en que fue una lucha constante por penetrar, primero, a los campos establecidos (en la idea de Bordieu, 1967) y a partir de ahí consolidarse dentro de ellos.

Las mujeres que habitaron durante el siglo XIX en suelo mexicano padecían restricciones por parte de la ideología patrilineal debido a su condición de género sexual reflejado en su potencial reproductivo de la especie; éstas se manifestaron de varias maneras entre las cuales se pueden mencionar: la prohibición a que las mujeres participaran de los asuntos públicos encerrándolas dentro de las cuatro paredes del hogar, la cocina, el convento, etc.; la escasa o nula educación y cuando la recibían era dirigida hacia determinados deberes propios de su sexo (bordar, cocinar, tocar el piano, auxiliar al hombre, etc.); el encasillamiento en determinadas formas de comportamiento dadas como “naturales” de las mujeres (la maternidad, el cuidado del hogar, el encanto, la sencillez) y la

---

<sup>6</sup> Prueba de ello son las crónicas de la época, además de la misma creación literaria. Laura Méndez de Cuenca dedica un apartado de su novela *El espejo de Amarilis* (1902) a narrar una noche en el teatro vivida por su protagonista. Este tema lo trato de forma más amplia en mi tesis de Maestría *Hacia un nuevo imaginario. Personajes femeninos en la narrativa de Laura Méndez de Cuenca*, (2011); el lector interesado puede consultar el análisis ahí elaborado.



conservación de la honra como sucedáneo del honor masculino, esta última una de tantas bases sobre las que se sostenía el aparato institucional de la época.<sup>7</sup> A pesar de estas restricciones las mujeres encontraron caminos por donde transitar en su búsqueda de adentrarse en los cotos de poder (en este caso literario). El primer paso fue el acceso a la escritura; al principio como pasatiempo y después de manera profesional (en el entendido de que poseían una técnica depurada de escritura y no de que pudieran subsistir económicamente de la pluma).<sup>8</sup>

De la misma manera en que las mujeres se toparon con obstáculos para su desarrollo personal, aquellas que se dedicaron a la creación literaria padecieron idénticas circunstancias. La forma en que lograron salvar este impedimento fue sacando provecho de la educación de corte liberal que con todo y sus carencias les dio la oportunidad de acceder al conocimiento y ampliar su visión de mundo. Otro modo consistió en hacer uso de los ahora considerados géneros literarios emergentes o no canónicos: redacción de cartas, diarios íntimos y de viaje, poemas personales o escritos para sus amistades, pensamientos y hasta las lecturas en voz alta dentro del hogar, el convento o las tertulias (Infante, 2008, 74-75) o las realizadas a escondidas (Petit, 2001, 95). Por último en este recuento el medio más importante para la profesionalización de la escritura hecha por mujeres: las revistas femeninas o dirigidas a la mujer.

La participación de las mujeres en las letras impresas comienza por la lectura de revistas dirigidas expresamente a ellas donde se plasman las ideas oficiales sobre el comportamiento femenino (el célebre *Calendario de las Señoritas Mexicanas* editado por

---

<sup>7</sup> Para profundizar sobre el tema remito al lector a los trabajos de Rosario Castellanos (1950, 1959, 1973), Marta Lamas (2003), Simone de Beauvoir (2002, I y II) y Margarita Alegría y Marcela Suárez (2001), entre muchos más.

<sup>8</sup> Este tema lo desarrollo a profundidad en el primer capítulo de mi citada tesis de Maestría. Por ahora sólo realizaré un esbozo general.

Mariano Galván) y crece hasta llegar a publicaciones donde las mujeres inscriben su pensamiento aunque algunas veces repitiendo los postulados masculinos; el ejemplo paradigmático de este tipo lo constituye la ya también célebre *Violetas del Anáhuac* editada de 1887 a 1889 (Pasternac, 1991, 399-448) o el periódico literario *El álbum de la mujer* (1883) publicado por Concepción Jimeno de Flaquer, conocida como: “La defensora de su sexo” (Olavarría y Ferrari, 1961, 1077).

Dentro del teatro, a partir del arribo a la escritura profesional por parte de las mujeres, éstas comienzan a desempeñar roles que van más allá del escenario (ya no son únicamente las divas de los espectáculos o la cantante o actriz de moda) o detrás de él (desde vestuaristas hasta promotoras), sino que asumen su lugar en la génesis del hecho teatral: se convierten en auténticas dramaturgas. Los nombres de Isabel Prieto de Landázuri, (Isabel Ángela Prieto González Bango, 1833-1876),<sup>9</sup> a quien Usigli (1996, 129) considera iniciadora de la dramaturgia escrita por mujeres “por que es, después de Juana de Asbaje, la primera mexicana que escribe para el teatro (*Un lirio entre zarzas*)”. Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Teresa Farías de Issasi (1878-1945). Laura Méndez de Cuenca (1853-1928),<sup>10</sup> Mariana Peñaflores de Silva (sin fechas de nacimiento y muerte), Victoria González –sin fechas de nacimiento y muerte– (Usigli 1996, 129), Francisca Montes Flores, Encarnación Alcaraz de Ortega, Elvira Nosari (Rojo, 30-37) y aunque no pertenecieron a esta generación de dramaturgas sí nacieron a finales del siglo XIX: Catalina

---

<sup>9</sup> Las fechas vitales de las dramaturgas las he obtenido de los siguientes investigadores Rodolfo Usigli (1996, 129); Olga Martha Peña (2011, 762) y Héctor Quiroga Pérez (2010, 45).

<sup>10</sup> De quien todo apunta a que escribió un drama, *La cadena de hierro*, que lamentablemente se encuentra extraviado, por ello su inclusión en este grupo.

D'Erzel (Catalina Dulché, 1897-1950), Manuela Eugenia Torres –1897-1935–<sup>11</sup> y María Luisa Ocampo entre otras que la historia del teatro no registra.

Si bien estas dramaturgas eran reconocidas, y quizá hasta admiradas, por su pares masculinos no existen muchos registros de que sus obras hayan sido montadas dentro del circuito de los teatros con mayor tradición o más comerciales de la época: el Gran Teatro Nacional (donde se presentaba preferentemente “género grande”), el teatro Principal (dedicado sobre todo el “género chico”), el Arbeu, el Colón y el viejo teatro Hidalgo (estos últimos para el teatro “comercial”);<sup>12</sup> prueba de ello es que en sus escritos sobre historia del teatro mexicano, en el apartado del siglo XIX, Usigli sólo menciona a dos dramaturgas (las ya citadas) entre una larga lista de dramaturgos; Arqueles Vela (1966) por su parte sólo menciona dramaturgos. Reyes de la Maza se concentra más en las actrices, cantantes, divas, etc., lo mismo que Manuel Mañón (1932 y 1942-1943), mientras que De Olavarría y Ferrari (además de Isabel Prieto de Landázuri y Teresa Farías de Isassi) menciona a Eva Canel y a Refugio Barragán de Toscano (1843-1916), ambas en la década de los ochenta de aquella época (1552-1758). De acuerdo con mi investigación, estos últimos son los únicos que se refieren directamente a los montajes de obras de mano femenina: *Preocupaciones* de Victoria González llevada a escena por “la Compañía Dramática de la actriz Luisa Martínez Casado” (Mañón 2009a, 154-155), *La mulata* de Canel (Olavarría y Ferrari, 1961, 1552, 1737,<sup>13</sup> 2881) y *Niñas y Mariposas* de Barragán de Toscano (Olavarría y Ferrari, 1961, 1666).

---

<sup>11</sup> Las fecha de muerte de la dramaturga la tomo del artículo de Olga Martha Peña Doria “La dramaturgia femenina mexicana, 1900-1940” (18); la de nacimiento corresponde al trabajo de Héctor Quiroga Pérez.

<sup>12</sup> Consúltense las obras de Olavarría y Ferrari (1961, vol. 5) y Manuel Mañón (2009a).

<sup>13</sup> En esta página De Olavarría y Ferrari refiere la obra como *La mulata* o *Los monederos falsos*.

Como se aprecia en este recorrido a través de la realidad política, social, cultural y artística del México del siglo XIX, aunque con altibajos, el arte dramático se consolida poco a poco en el gusto del público y como parte de la literatura nacional que a la vez que intentaba crear un sello propio, propugnaba por crear una conciencia nacional que cohesionara a la población, dispersa por los distintos conflictos bélicos y políticos. Aunque posteriormente la participación de la mujeres escritoras, entre ellas las dramaturgas, fue fundamental en el propósito trazado por los intelectuales de corte romántico y liberal encabezados por Ignacio Manuel Altamirano; este hecho no fue suficiente para que pasado el tiempo su obra, por una u otra razón, fuera relegada al olvido por la crítica y el público (como sucedió con Laura Méndez de Cuenca y María Luisa Ocampo en su momento) aunque sí fue apreciada por sus pares masculinos y alguna que otra parte de la crítica contemporánea. Será hasta prácticamente la segunda mitad del siglo XX cuando la dramaturgia de mano femenina sea reconocida y valorada en todos sus aspectos, pero de ello hablaré más adelante en este trabajo.

Aunque es cierto lo que afirma Sara Sefchovich: “No escriben los campesinos, ni los obreros y menos aun sus mujeres. Escriben quienes pueden, escriben las mujeres que tienen la vida resuelta, una educación formal y tiempo libre” (1985, 12), también lo es que muchas mujeres no se encontraban en esa situación y supieron aprovechar las circunstancias para convertirse en escritoras profesionales y darle vuelta a la oficialidad androcéntrica como Laura Méndez de Cuenca o alguna que otra escritora que se ha perdido en el anonimato de las letras nacionales. Así, bajo este contexto verá la luz primera María Luisa Ocampo y será a partir de esta tensión y lucha entre la ideología oficial de corte patriarcal y los intentos de las escritoras por encontrar una voz propia que las aleje de aquella como comenzará a dar sus nacientes pasos como dramaturga.

## 1.2 Una vida por y para el teatro

María Luisa Ocampo Heredia, hija de Melchor Ocampo (homónimo del héroe michoacano) y de Isaura Heredia nació el día 24 de noviembre de 1899 en Chilpancingo, Guerrero;<sup>14</sup> hermana de la futura actriz Gloria Iturbe, durante la adolescencia de la escritora, la familia se traslada a la capital del país; ahí, María Luisa cursa la carrera de Comercio en la Escuela Superior de Comercio y Administración (“María Luisa Ocampo Heredia”, 2013, párrafos 1-2). A la edad de 18 años ingresó en la Contraloría General de la Nación como Subjefe de la Oficina de Archivo y Correspondencia. En esa época, la futura escritora y dramaturga comienza a escribir sus primeros poemas con tono de la vida cotidiana, algunos de los títulos son “La avenida”, “San Felipe”, “El cisne”, “La perfumista”, “La lluvia”, “Los árboles”, entre otros. Para 1922 escribió su cuento “Los burros de Don Panuncio” y al año siguiente “Cosas que ocurren: el fracaso de las estrellas” (Merlín, 2000, 41).

Gran aficionada al teatro junto con su padre, en ese año del 22 asistió a una presentación de la actriz argentina Camila Quiroga. El desempeño actoral de la Quiroga, más el hecho de que representaba obras de autores argentinos con acento argentino, hicieron mella en el espíritu de Ocampo y la empujaron a escribir su primera obra de teatro *El estigma*. Al año siguiente entabló contacto con la actriz María Teresa Montoya a quien le presenta su segunda obra: *Cosas de la vida* lo que dio inicio no sólo a su carrera como dramaturga (Merlín, 2000, 41-42), sino también a su pasión por el teatro en la que destacó lo mismo por su labor como promotora e impulsora de grupos teatrales como el de Los

---

<sup>14</sup> Tomo como referencia la fecha de nacimiento que propone la Dra. Socorro Merlín en su libro *María Luisa Ocampo mujer de teatro* (2000), debido a su rigor analítico, misma que es corroborada en la *Enciclopedia Guerrerense*. En realidad, existe una controversia acerca de la fecha de nacimiento de la autora ya que se utilizan tres tentativas: 1899, 1905 y 1907; el acuerdo común establece como año de nacimiento 1905 (Morales, 2007, 45), sin embargo, utilizo la fecha propuesta en las fuentes citadas líneas arriba.

Siete Autores Dramáticos o participante de ellos como en La Comedia Mexicana, por poner un par de ejemplos.<sup>15</sup>

Durante el transcurso de su vida, María Luisa Ocampo se distinguió también por sus ideas y lucha femeninas y su postura acerca de la educación como motor de los cambios, personales y sociales, que el país requería.

Entre su gran labor de escritura destacan sus obras dramáticas *El estigma* (1922), *Cosas de la vida* (1923), *La hoguera* (1924), *Micáila* (1925), *Las máscaras* (1926), *El corrido de Juan Saavedra* (1929), *Castillos en el aire* (1930), *Una vida de mujer* (1937), *La virgen fuerte* (1941) y *El valle de abajo* (1955); así como sus novelas *Bajo el fuego* (1947) y *La maestrita* (1949), en la que retoma el tema sobre la Revolución Mexicana, *Ha muerto el Dr. Benavides* (1954), *Atitlayapan* (1955), *Sombras en la arena* (1957) y *El señor de Altamira* (1959). Mujer de teatro, como la define Socorro Merlín, feminista, educadora y promotora de la creación de una extensa red de bibliotecas en el país; mujer en el sentido más pleno de la palabra, María Luisa Ocampo falleció el 15 de agosto de 1974 a los 74 años de edad en su casa de Cuautla, Morelos.

¿Por qué este muy breve resumen de la vida de la escritora? Porque al ser la menos conocida de las dramaturgas en estudio me parece necesario contextualizar (aunque sea de forma mínima) al lector con las circunstancias de vida y obra de la artista y la mujer. Pero también, lo que es más importante, marca la pauta para entender cómo y en qué forma la/s escritora/s se inserta/n en una cultura establecida dentro de un tiempo específico, misma que la/s determina/n, pero en la que ella/s incide/n de igual manera:

---

<sup>15</sup> Aquí también existe controversia acerca de una situación anecdótica. Se dice que Ocampo obtuvo una cantidad, no despreciable, de dinero y que con base en ello apoyó a los grupos mencionados, la controversia se centra en la manera en que lo obtuvo; mientras que Socorro Merlín, Francisco Monterde y la *Enciclopedia guerrerense* sostienen que fue gracias a que ganó un premio en la Lotería Nacional, Sara Poot Herrera (2006, 41) y Estela Leñero Franco (2000, párrafo 10) afirman que fue porque obtuvo el premio “Ignacio Manuel Altamirano”, otorgado por el Gobierno del Estado de Guerrero, por su novela *Bajo el fuego*.

Lo relevante de un autor o autora es su obra, pero ésta sólo tiene sentido en su cultura: de ella surge, en ella incide. Se trata entonces de entender la cultura y el medio político y social que propició o permitió la creación literaria, tomando en cuenta la condición femenina de las autoras tratadas.

Pienso que a la definición canónica de cultura como información o como conjunto de valores, costumbres, creencias y prácticas ligadas a las formas de vida de un grupo reconocible, habría que agregar, como quiere Peter Burke, la que “...incluye la vida cotidiana de la gente común, los objetos materiales de los que se rodea y las diversas formas de percibir e imaginar su mundo”, pero además es importante ver la cultura como un sistema de estructuras de significación, un sistema organizado de símbolos compartidos que permite a los individuos de un grupo interactuar entre sí (J. Tuñón, 2006, 3).

En este sentido, ahora es tiempo de revisar el periodo histórico, político-social y artístico que influyó (en muchos sentidos) en la vida y obra de Ocampo, Castellanos y Hernández: la Revolución Mexicana.

### 1.3 El paradigma revolucionario

Si existe un punto de quiebre en la historia contemporánea de México éste es, sin ninguna duda, el movimiento armado conocido bajo el nombre genérico de Revolución Mexicana y sus posteriores consecuencias político-sociales: “México no fue el mismo desde 1910, cuando el gobierno de Porfirio Díaz que parecía perpetuo, fue derrocado” (Dresser, 2003, párrafo 2). Ahora bien, dada la complejidad de factores que incidieron y dieron forma al movimiento (Rocha, 1991, 11), trazaré un rápido esbozo del mismo según la categorización que propone Marcela del Río Reyes (aunque no será la única referencia) en su libro *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana* (1993) ya que la división que propone del conflicto la circunscribe a obras dramáticas que tratan o hablan sobre cada etapa revolucionaria en particular y al ambiente teatral en cada una de ellas. Por otra parte, también me concentraré en la participación que tuvieron las mujeres durante este periodo histórico.

Los orígenes de la Revolución se remontan a las últimas décadas del siglo XIX y la primera del siguiente cuando comienzan a surgir ligas o clubes políticos que se oponían de manera disimulada o francamente abierta al régimen porfirista, en ellos la participación de las mujeres fue esencial. Este hecho tiene como base el que comienzan a abrirse las puertas de la educación superior a las mujeres quienes dejan de ser sólo maestras normalistas o enfermeras, en el mejor de los casos, para convertirse en abogadas o médicos (Lau, 2009, 6).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Aunque hay que resaltar que la entrada de las mujeres a la educación profesional (medicina y jurisprudencia particularmente) “[...] causó especial revuelo en la opinión pública” (Cano, 2010, 169), aun así en 1881 se matricula Matilde Montoya de la Escuela de Medicina de Puebla, ocho años después María Asunción Sandoval se gradúa como abogada (Lau, 2009, 6), por citar un par de ejemplos.



Contra las restricciones que se les imputaban por su condición de género (como el no permitirles manifestarse en público), las mujeres logran unirse a las diferentes asociaciones políticas que existían en el país durante esos años como el Partido Liberal Mexicano (PLM), además de crear sus propias Ligas, Clubes o Asociaciones (Lau, 2009, 7) y fundar publicaciones como *Vesper* dirigida por doña Juana B. Gutiérrez de Mendoza o *Juan Panadero* de una señora viuda de Alvarado (Martínez, 1991, 233). Una de estas mujeres fue Dolores Jiménez y Muro (1848-1925)<sup>17</sup> en quien María Luisa Ocampo se inspiró para crear su novela *La maestría*. Así pues, durante estos años germina la semilla que dará como fruto el movimiento armado de 1910-1917, primero, y la institucionalización de la Revolución como régimen político en el poder durante más de setenta años, después.

Esto en lo político, en lo artístico, además de lo ya comentado en el primer apartado de este capítulo; según Del Río Reyes, en la primera década del siglo XX, poco antes del advenimiento del conflicto armado, dentro del panorama teatral predominaba sobre todo “el llamado género ‘chico’, como los cronistas y críticos en general han nombrado a las distintas formas de expresión teatral de intención cómica o satírica acompañada por música. Este género, por un lado, continúa la tradición española del melodrama en la zarzuela y, por otro, se identifica con la tensión política produciendo la ‘revista’ y el *sketch* políticos” (1993, 31); pero este género no era evidentemente el único, Rodolfo Usigli da cuenta de la llegada de compañías dramáticas extranjeras de prestigio al país como la italiana de Teresa Mariani en 1901 o la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza al año siguiente, por ejemplo (1996, 193).

---

<sup>17</sup> Periodista, activista política, revolucionaria, feminista, ideóloga de la Revolución (a su pluma se deben entre otros el Plan de Tacubaya y la introducción al Plan de Ayala), entre muchas otras actividades (López y Hernández, s/f, párrafo 1).

Por otra parte, la crítica especializada no ha llegado a un acuerdo acerca del papel que desempeñaron las mujeres durante este lapso dentro del ámbito teatral. Mientras que Estela Leñero Franco considera que las mujeres se caracterizaron más por ser las primeras grandes divas y empresarias teatrales (2003, 1-4) opinión que, a la luz de lo escrito en sus reseñas, comparten Manuel Mañón (1932) y Enrique de Olavarría y Ferrari. Para Olga Martha Peña Doria y Rodolfo Usigli, las mujeres no sólo desempeñaron esos papeles, sino que colaboraron activamente desde la pluma a la creación del teatro nacional; además de las ya mencionadas de fin de siglo XIX se puede agregar a María Luisa Roos –muerta en 1945, se ignora su fecha de nacimiento– (Peña, 2011, 19). Por mi parte considero que efectivamente ya comenzaba a forjarse una tradición de dramaturgia escrita por mujeres en el país desde el siglo XIX y que el papel de éstas va más allá de ser espectadoras, divas o productoras.

En lo que sí está de acuerdo la mayoría de los críticos es que en esa década y hasta la siguiente aún se estilaba que las actrices y actores pronunciaran con gran pompa y circunstancia sus diálogos con un marcado acento español, de manera tal que era común para los espectadores escuchar a los intérpretes cecear al pronunciar sus parlamentos. Precisamente contra esta forma de ver y hacer teatro es que luchará María Luisa Ocampo junto a los integrantes del Teatro Municipal, La Comedia Mexicana y otros grupos (además de otros autores y compañías) con la intención de crear los cimientos de un auténtico teatro nacional. Finalmente, de entre las autoras y actrices de la época destacan Virginia Fábregas (1871-1950) a quien Usigli considera forjadora del verdadero inicio del siglo XX en el teatro mexicano en cuanto a la actuación (1996, 152-153); mientras que Peña Doria le otorga esa distinción en cuanto a dramaturgia a Teresa Farías de Isassi (2011, 18) por el conjunto de su obra.

En 1910 estalla el conflicto bélico, mismo que se nutrió de una serie de movimientos armados según la idea y concepción política de cada uno de los líderes o caudillos:

La lucha armada que agitó al país entre 1910 y 1917 contó con la participación de distintos grupos, sectores y clases que trataban de dar forma a un nuevo país; [...]. Con expectativas diferentes y a veces contradictorias se integraron a las distintas facciones revolucionarias que contendieron en la guerra civil. Desde el magonismo –movimiento precursor que actuó como fuerza de oposición a Díaz– el maderismo y el constitucionalismo –defensores de la democracia– hasta la contrarrevolución huertista y los movimientos populares –villismo y zapatismo–, actuaron en defensa de sus programas y objetivos de lucha, a veces comunes, otras en forma independiente, e incluso enfrentados entre sí, pero que al cabo de una década transformarían al país. La promulgación de una nueva constitución en 1917 cierra un ciclo de guerra civil y encauza al país por la vía institucional (Rocha, 1991, 11).

Durante esta etapa, y en contra de la imagen tradicional de las (mal) llamadas “Adelitas” o “Valentinas”, la participación de las mujeres no se limitó a ser las compañeras o quienes atendían al hombre, sino que tomaron parte activa en los combates e incluso llegaron a poseer grados militares y ser jefas de sus propias tropas:

Asistían las mujeres a los combates, pero con armas y con su parque, sus carrilleras, ahí tiene usted a la coronela Rosa Bobadilla Vda. de Casas, que siempre iba acompañada de su hijo mayor, Pedro Casas, que llegó a ser teniente.

[...] Ella comandaba un grupo de hombres y de caballería. La obedecían completamente porque los disciplinaba ella misma; desde luego que era bravísima de carácter, se traía a sus soldados más disciplinados que los de otros generales, [...].

Ella peleaba porque tuvieran todo las otras mujeres... que sus esposos tuvieran las tierras que necesitaban; se unió al movimiento siguiendo la idea de Zapata, sobre todo para el bienestar de la mujer, de la mujer de su región (Testimonio del Dr. Juan Olivera en Rocha, 1991, 83-85).

Así, desde Carmen Serdán hasta las miles de “soldados” (Rocha, 2009, 12-23) que han sido ignoradas o encasilladas en el rol de acompañantes del hombre guerrero por la historia oficial, las mujeres desempeñaron un papel de primera línea dentro del desarrollo de la lucha armada y hasta su consumación, reflejada en la elaboración de una nueva constitución

en 1917, bajo la presión que los movimientos feministas ejercían sobre el Congreso Constituyente para que sus derechos fueran tomados en cuenta (E. Tuñón, 2009, 24-34).

Ahora bien, a pesar de lo que pudiera creerse, la actividad teatral no decayó durante los años del conflicto armado. En los teatros podía verse aún con gran fuerza representaciones del género chico, mismas que se aderezaban cada vez más con los conflictos político-armados de la época, además de que también arribaban compañías de diversas partes de América y Europa que no sólo representaban teatro, sino que también daban funciones de ópera o de música (Usigli, 1996, 197-201).

Una vez firmada la constitución del 17 aparentemente la nación por fin entraba en una nueva etapa de paz y crecimiento; sin embargo, las distintas facciones revolucionarias no llegaban a un acuerdo sobre los alcances y beneficios que la nueva Carta Magna debía (y tenía que) aportar al grueso de la población, en especial a la gente pobre de las grandes ciudades y a los campesinos. Se inicia entonces una serie de desencuentros entre Francisco Villa y Emiliano Zapata contra Venustiano Carranza a quien reclamaban que las nuevas leyes y disposiciones sólo beneficiaban a unos cuantos miembros de la clase media (como él mismo) y dejaban a un lado a los campesinos, mientras que para los caudillos del norte (Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Adolfo de la Huerta) el coahuilense pretendía imponer a su candidato para las elecciones presidenciales. Los enfrentamientos por el poder traen como consecuencia las muertes de Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza (entre otros jefes revolucionarios) y el empoderamiento de Plutarco Elías Calles como jefe máximo de la Revolución dando paso a lo que se conoce como “El maximato”, y a la institucionalización de la Revolución (por paradójico que suene) por medio del Partido Nacional Revolucionario (PNR), mismo que posteriormente pasará a convertirse en el actual Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Durante este proceso de guerras intestinas, las mujeres, sobre todo las de clases acomodadas, se reunieron en ligas y comités feministas con la intención de influir en las decisiones políticas del país (algo que no lograron), pero también con la finalidad de alcanzar un sueño largamente acariciado: obtener el llamado voto femenino. Ahora bien, si el panorama político se presentaba enrarecido y poco claro, en el ámbito teatral las cosas comenzaban a tomar un matiz diferente.

Si bien el género chico todavía sentaba sus reales en el gusto y la preferencia del público, aquél (el género chico) se dirige hacia una nueva forma de representación más apegada a la idiosincrasia nacional y a los sucesos político-sociales recientes alejándose poco a poco de su raigambre española:

El género de la revista lírica de la segunda década rebosa de alusiones a la vida mexicana y a los personajes que la Revolución estaba aclarando. [...] *El Tenorio Maderista, El país de los cartones, La República lírica* son sainetes líricos que del costumbrismo desembocan a la política circunstancial y que tiene, sin duda, el valor de su disidencia con respecto al género chico español que estaba de moda. [...] bastante podría salvarse de aquel impulso de la compleja fuerza popular de México por encontrar la máscara que la figure en escena (Magaña, 1960, 17).

Pero si en el teatro de raigambre popular se comenzaban a dar estos cambios, el llamado teatro culto o el de corte comercial no se quedaban atrás.

Como mencioné párrafos arriba, la aparición de nuevos grupos o compañías teatrales, como los teatros de Ahora y del Murciélago o La Comedia Mexicana, conlleva también la aparición de perspectivas dramáticas que miran hacia otros lados allende el mar (ya no exclusivamente España o Francia) y a experiencias o ejercicios de teatro de vanguardia (tal es el caso de los intentos por realizar teatro sintético) y que, además, luchan por convertir al teatro nacional en uno auténticamente mexicano, primero por medio de la recuperación del habla típica del país y, así, dejar a un lado la pronunciación española, y

después al buscar temas y problemas propios que identifiquen al espectador con su realidad vivida, en un intento por volverlo más social: “El teatro es siempre en cada época, la acción de la sociedad; los sentimientos y las ideas de un grupo social en acción. [...] La materia del teatro es lo esencialmente viviente; lo más inmediato a las realidades de época” (Vela, 1966, 160). Pero también surge la figura denominada “autor mexicano” (Montes, 1923a, 4); es decir, un grupo de jóvenes (y algunos anteriores) dramaturgas/os (dentro de este grupo se considera a María Luisa Ocampo y Catalina D’Erzell) que pretenden crear el nuevo teatro a partir de los viejos moldes de escritura y actuación:

Los nuevos [autores] desean revolucionarlo todo y transformarlo todo. ¿Que antes se hacía bien poco caso del autor? ¿Que se le tenía a éste olvidado mientras se ensayaba y sólo se le permitía una que otra observación pocos momentos antes del estreno? ¿Que los intérpretes lo eran todo? ¿Que recortaban a su gusto, vestían a su capricho, y “decían” a su antojo? Pues no señor. Ahora el autor tiene que ser el autor, los intérpretes habrán de amoldarse a las observaciones del autor, recortar de acuerdo con éste, vestirse con lógica, [...], y “decir” con naturalidad (Montes, 1923a, 4).

Ahora bien, esta búsqueda respondía también al espíritu de la época y, sobre todo, a la necesidad de integrar, cohesionar y construir culturalmente un país dividido por la lucha armada y las diferentes posiciones políticas (como sucedió a finales del siglo XIX):

En los años veinte prevaleció un sistema de autoconsumo cultural y la fuente de consumo cultural que fue Europa perdió buena parte de su importancia. La construcción del país se expresó claramente en el espíritu evangélico de José Vasconcelos y sus misiones culturales, que con otro tono se dio también en el Cardenismo.

[...]

Nacionalismo y espíritu misionero se conjuntaron en el proyecto de Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública en 1921 [...]; las letras se concebían como un instrumento para sacar a la luz los valores esenciales de la humanidad y la educación no era sólo informar sino dar placer estético y llevar la ética a la vida cotidiana de los pueblos (J. Tuñón, 2006, 14).

Dentro de este marco cultural y socio-político María Luisa Ocampo inició su carrera como dramaturga y será de esa concepción del hecho teatral (aún más apegada al realismo o al

costumbrismo a pesar de todo) que habrá de abreviar para crear su obra, mientras que de las relaciones sociales anteriores, simultáneas y posteriores al conflicto armado tomará los temas y las situaciones para la misma. También dentro de este contexto se da el nacimiento de las otras dos autoras sujetas a estudio: Rosario Castellanos (1925) y Luisa Josefina Hernández (1928).

Por último, queda revisar brevemente la consolidación del movimiento revolucionario en una institución política vigente.<sup>18</sup>

Durante esta etapa se da por terminada la era de los grandes caudillos con la expulsión del país de Plutarco Elías Calles por parte de Lázaro Cárdenas; también se dan los inicios de las grandes confederaciones obreras y campesinas, como la Confederación de Trabajadores de México (CTM), el presidente Lázaro Cárdenas inició un amplio programa de repartición de tierras en un intento por pagar la deuda histórica de la Revolución para con los campesinos, además de expropiar la industria petrolera de capital extranjero y declarar al petróleo como bien inalienable de la nación. Al término del mandato de Lázaro Cárdenas le sucede a éste en la presidencia el general Manuel Ávila Camacho (1940-1946), último de los generales revolucionarios en ser presidente, y posteriormente Miguel Alemán Valdés (1946-1952), primer presidente civil posterior al movimiento armado, con quien se inicia la era de la consolidación de la Revolución institucionalizada, misma que estabilizó, o pretendió hacerlo, al país.

En el ámbito cultural destaca la educación de corte socialista impulsada a la sombra del cardenismo, así como los intentos de continuar con la “Unidad Nacional” por medio del arte y la educación. Mientras que en el teatro se perciben cada vez más y mejor logrados los

---

<sup>18</sup> Este tema se complementará posteriormente en el apartado concerniente al feminismo en México.

intentos de instituir un auténtico teatro nacional (en 1937 Rodolfo Usigli escribe *El gesticulador*, obra que gran parte de la crítica considera fundacional del teatro mexicano).

A grandes rasgos éste es el parteaguas que representó la Revolución Mexicana, no sólo para el país y la sociedad que en él habitó sino incluso para las dramaturgas. Como señala Julia Tuñón:

Nuestras escritoras [se refiere a quienes está dedicado su trabajo, pero bien puede aplicar a las propias de este estudio] vivieron de niñas [Castellanos y Hernández] el paso de los tiempos de ensayo a la estabilidad y de adultas [Ocampo], como profesionistas de la pluma, [...] aprovecharon con disciplina y talento las posibilidades de todo tipo que ofreció el siglo XX y la notable estabilidad económica y política que convivía con las retóricas oficiales que otorgaban a la Revolución Mexicana el papel de eje estructurante, a cuyo cobijo prosperó, de mejor o peor manera, la vida cultural de esos años (2006, 9).

Al abrigo de las instituciones surgidas de la Revolución fue que las dramaturgas pudieron ejercer su oficio y ser reconocidas dentro y fuera del país: María Luisa Ocampo fue miembro del partido en el poder, Rosario Castellanos fungió como embajadora de México en Israel, Luisa Josefina Hernández aprovechó sus clases en la Universidad Nacional para perfeccionar su técnica, entre otras prerrogativas.

Visto así, quizá las palabras de Inés, narradora y protagonista de la novela de María Luisa Ocampo *La maestra*, sinteticen a la perfección el paradigma histórico que representa la Revolución Mexicana:

Toda lucha reclama sacrificio. Como tempestad que se gesta en las altas montañas, y rueda por sus flancos abatiendo los árboles corpulentos y llenando los cauces de las barrancas hasta llegar al llano, donde siembra desolación y muerte, así pasó la revolución por el país entero; y del mismo modo que después de la tormenta la naturaleza parece concentrarse en sí misma para renovarse con nuevo vigor así México salió de su prueba purificado en sus aspiraciones, con nuevos bríos y puesta la esperanza en un porvenir mejor (Ocampo, 1949, 49).



#### 1.4 *Cosas de la vida*. La elección del destino

Estrenada el sábado 14 de julio de 1923 por la compañía de María Teresa Montoya en el Teatro Virginia Fábregas<sup>19</sup> y editada tres años después por los Talleres Gráficos de la Nación, la obra se divide en tres actos en los que se presentan las relaciones entre los individuos con su medio social, así como la manera en la que los convencionalismos y las ideas preconcebidas terminan por empujar a las personas-personajes (particularmente las mujeres) a luchar solas por ganarse la vida y mantener su honra intacta.

De la lista de los *dramatis personae* (en Bobes, 1987) o *dramatis persona* (para Elam, 1988) que intervienen en la obra, hay siete mujeres y cuatro hombres; de aquellas, tres llevan el peso específico de las acciones: Luisa, Doña Fe (madre de Rafael) y Lola, (hermana de éste); el resto funcionan como personajes secundarios o de fondo. De entre estos personajes femeninos, todo el peso de la obra recae sobre Luisa, sus pensamientos, acciones y, sobre todo, su posición ante los hechos que tiene que enfrentar. Del lado de los masculinos, Rafael carga con la mayoría de las acciones, mientras que Benítez dará cuerpo y voz a las ideas de la autora respecto al problema de las madres solteras.

Desde el primer acto se prefigura el carácter de los personajes principales (Rafael y Luisa); el primero como un ser débil y apocado, la segunda con un carácter sumiso por principio y fuerte al final de la obra. En este primer acto también se introduce el tema de la obra: la caída y posterior redención social de la protagonista.

---

<sup>19</sup> Con el siguiente reparto: Luisa, María Teresa Montoya; Doña Fe, Matilde del Pozo; Lola, Aurora Campuzano; Doña Consuelo, Delia Palomera; Esther, Lydia Franco; Petra, Matilde Correll; Cuca, Amparo Alsina; Benítez, Julio C. Rodríguez; Rafael, Ángel T. Sala; Don Narciso, Julio Vásquez; Wilebaldo, Ricardo Mondragón; Pepete, Felipe Montoya; Juanito, un niño de cinco años; niña, Alicia Rodríguez Montoya. (Ocampo, 1926, 7). Los precios, según un anuncio publicado en *El Mundo. Diario Vespertino de Política e Información*, fueron: luneta \$1.00 y galería \$0.20 (4). En adelante las referencias a las obras se harán únicamente con el número de la página/s entre paréntesis.

En el segundo acto se presenta el supuesto ascenso de Rafael en la escala social (es elegido para ser miembro de un partido político) lo que en apariencia le servirá para romper con las ataduras impuestas por su madre (al final de la obra se verá que en realidad todo era un espejismo). En cuanto a Luisa, en este acto toma conciencia de sí, de su situación y del poder que posee para cambiar las cosas después de que Rafael se niega sistemáticamente a reconocer al hijo de ambos. Desde la perspectiva social, este acto resulta interesante ya que en él se vierten algunas de las ideas de la autora como la crítica al sistema político derivado de quienes lucraron con la Revolución, por ejemplo.

Al inicio del acto tercero la protagonista ha dado un enorme salto en cuanto a su actitud frente a la vida, mismo que se refleja en el enfrentamiento directo primero con Wilebaldo y después con Rafael; cambio que tiene como base el amor por su hijo y la necesidad de sacarlo adelante.

Después de este muy breve resumen surge una pregunta: ¿cuál es la importancia de hablar de personas a la par que de personajes en esta obra en particular y qué tanto peso específico en la misma tiene la lista de quienes en ella intervienen? Sin entrar en un estudio profundo acerca de la transformación del personaje teatral por lo menos en los dos últimos siglos (algo completamente fuera del alcance de este trabajo) sí es importante señalar algunos parámetros de esta transformación, mismos que van aparejados a la dramaturgia en general, y de mano femenina en este caso.

Si se considera que Ocampo, más allá de sus experimentos de teatro sintético<sup>20</sup> (*Micáila* –1925–), aún responde a una tradición de escritura realista-costumbrista heredada

---

<sup>20</sup> Mismos que, además, formaban parte de una concepción de estilo propia de los dramaturgos/as jóvenes de esa época.

del siglo XIX,<sup>21</sup> es entendible que en la concepción de los personajes en esta obra (y en algunas más dentro de su dramaturgia) los elabore como “la categoría más trabajada y su construcción se cuidaba minuciosamente en todos sus aspectos: el físico, cuyos datos solían ofrecerse con valor fisonómico; el moral, expresado en la conducta y en los juicios que se le atribuyen; el psíquico, que daba la clave de los demás aspectos, o, al revés, era una consecuencia de ellos” (Bobes, 1987, 192). De aquí que los personajes se convierten en icono debido a los rasgos de modelos humanos en los que se basan e índice ya que remiten a una clase social o a un modelo psicológico (Bobes, 1987, 214-215).

Aunque en la comedia<sup>22</sup> de Ocampo esta lista no posee las características físicas (generalmente reflejadas en la edad) de los *dramatis personae* sí resulta posible para el lector del texto literario y sobre todo para el espectador, saber que la protagonista es una dama joven o que la madre generalmente será una mujer entrada en años, precisamente por las convenciones del género, el uso de un lenguaje particular o de lo que los otros personajes dicen acerca de ellas; además del aspecto físico que presentan al público e incluso si esto último no concordara con el de la actriz o actor, siempre existirá en el

---

<sup>21</sup> Los códigos estilísticos se van modificando entre 1900 y 1940; sin embargo, predomina la forma expresiva de tradición española que es llenada con contenidos estilísticos diversos, aunque con predominio del realismo. A veces puede apreciarse una tendencia naturalista, sobre todo cuando los personajes protagónicos marginales son extraídos del *lumpen proletarium*. En algunos textos aparecen rasgos románticos dentro de una estructura realista o viceversa, o rasgos simbolistas, en textos anfibios, o innovaciones formales en la estructura pero que mantienen códigos canónicos del lenguaje [y de la acción].

Los autores que escriben en los años que preceden al estallido revolucionario y los que lo hacen en los años inmediatamente posteriores utilizan los códigos teatrales a su alcance, que eran los que se imponían en la sociedad del momento y que eran comprensibles para sus posibles destinatarios [...] (Del Río, 1993, 33).

<sup>22</sup> Aquí entendida no como un género dramático en particular sino como una categoría más amplia que engloba a la comedia misma, el drama, la tragicomedia, el melodrama y otros. Mientras que para un lector o espectador de la época en que se escribió y estrenó la obra era de uso común y entendible que al mencionar el término comedia podía asistir a presenciar cualquiera de estos géneros: “Estas condiciones están integradas en los signos genéricos, en la voluntad del creador de ofrecer una tragedia o una comedia y en el deseo de los espectadores de asistir a uno u otro espectáculo” (Pedraza, 2005, 138), un lector o espectador posterior muy probablemente espere encontrar únicamente el género comedia como tal.

receptor (lector o espectador) el acuerdo de que lo que observa o lee es algo cercano, si no es que similar, a la realidad fáctica.

En su forma, la obra responde a la preceptiva de Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609): distribución de los actos, desarrollo de cada uno de ellos preferentemente en una jornada, duración suficiente para que el espectador no se agote de ver las acciones sobre el escenario, saltos temporales que se justifiquen en bien de la fábula, desarrollo del carácter de los personajes y sus consecuentes acciones, etc. (Vega, 1971).

La comedia se desarrolla en espacios específicos para cada acto; en el primero: “*Rincón de corredor estilo colonial. Al fondo un jardín [...]*” (p. 9); el segundo un: “*Recibidor amueblado anticuadamente, con sillones, consolas y algunos retratos. En lugar preferente, bajo capcio de cristal, un crucifijo. Piano antiguo*” (p. 41). Ambos espacios corresponden a la casa de Doña Fe. El tercer y último acto se desarrolla en la vivienda de Luisa con un salto temporal respecto a las acciones del acto anterior: “*Cuarto amueblado pobremente, con ventana al fondo, que se supone tiene vista para la calle. El cuarto hace veces de salita y comedor. En el intervalo del segundo al tercer acto han transcurrido seis años*” (p. 69).

La descripción espacio-temporal permite apreciar la decadencia, en un sentido amplio, de la familia de Rafael y la rudeza de las condiciones de vida de Luisa después de ser abandonada; esta percepción se verá reforzada con los diálogos de cada personaje:

Doña Fe

No, Rafael, es mi desquite. Cuando ibas a nacer tu padre me abandonó. Una francesa lo tenía trastornado. Gastaba sin medida, no venía a casa en días enteros. Cuando venía era a la madrugada y en estado inconveniente. ¿Comprendes? Yo iba a ser madre. Ibas a nacer tú. Es cierto, tenía a Lola, pero te amaba más a ti, antes de que nacieras ya te quería, porque adivinaba que tu serías mi recompensa. ¡Humillarme! ¡Humillarme con una perdida francesa! ¡Gastar mi dinero, nuestro

dinero, en comprarle joyas y trajes! ¿Crees que no merecía el desquite de que tú fueras sólo mío? (p. 11).

Luisa

[...] El tener que ganar el pan de cada día, obliga a hacer cosas que no debieran hacerse (p. 70).

Respecto a la asignación genérica de la obra (más allá de una posición puramente taxonómica) conocer a qué determinado género, con sus características propias, pertenece sirve como herramienta para el acercamiento crítico al contenido de la obra y las acciones que ahí ocurren, así como pautas de escritura para los autores: “[Los géneros] funcionan como ‘horizontes de expectativas’ para los lectores y como ‘modelos de escritura’ para los autores” (Todorov, 2013, 7). De aquí la importancia de analizar la pertenencia genérica de la obra: “Al lector y al espectador les resulta imprescindible saber la clave en que está escrita la obra en conjunto y cada secuencia de ella. Y al crítico también, y al director y al actor” (Pedraza, 2005, 137-138).

En este sentido, la particularidad de los personajes y las relaciones que tejen entre ellos (la estructura inmanente de la obra) la inscribe dentro de las características de la tragicomedia o el melodrama. Para la primera basta con atender el uso de la anécdota en los personajes principales (Luisa y Rafael). Quien lleva una meta positiva con trabas negativas (Luisa) es un personaje serio: “que parecería localizarse en dos negaciones: *no* es trágico y *no* es cómico” (Hernández, 2011b, 230). Y quien, por otra parte, lleva una meta negativa con impedimentos positivos (Rafael) (Hernández, 2011b, 232). La mezcla entre ambas vertientes lleva a la preceptiva moral propia de la tragicomedia.

Mientras que la utilización del género melodramático responde a una visión de mundo propia de la autora (después de todo Ocampo creció viendo ese tipo de manifestación teatral), misma que comparte con el público (además de la ya multicitada

nueva forma de hacer teatro netamente mexicano) según los postulados ideológicos y estéticos vigentes:

El *mélo* expresaba una forma de comprensión del mundo, y también la construía. Este género heredó formas de representación muy añejas, fincadas en el medioevo, pero se sistematizó durante la Revolución Francesa porque, como argumentó en 1976 Peter Brooks, entonces se requirió un código de valores laico para sostener ideológica e imaginariamente las nuevas necesidades sociales, un sistema para suplantar el *Corpus* religioso que perdió aceleradamente su papel de legitimador ideológico, de manera que el *mélo*, además de construir una estética propuso también una ética, al otorgar valores a la vida privada y adaptar el espíritu religioso a las nuevas necesidades republicanas.

En el proceso secularizador del siglo XX mexicano podemos presumir para el *mélo* una función similar (J. Tuñón, 2006, 17).

Entonces, las acciones de Luisa dentro de la obra se circunscriben más a la descripción de la heroína melodramática que a la de la comedia en sí ya que ésta (Luisa) será el principal vehículo de comunicación de las ideas sociales y políticas de la autora (es decir, “el código de valores laico” al que hace referencia Julia Tuñón). Lo que es más, los rasgos de carácter de la protagonista no se presentan en algún momento de manera divertida, y sí en cambio el castigo moral llega para Rafael, la contraparte de la heroína, lo que dotaría a la obra de un rasgo tragicómico:

#### Rafael

Los amigos me traicionaron. Todos me vendieron. Soy ahora una especie de tipo ridículo. Mi fracaso me ha marcado. Llevo un sello en la frente que me quema. La vida se ha encargado de demostrarme mi inutilidad, toda mi monstruosa inutilidad. Soy una especie de bufón crucificado entre la vergüenza y la ineptitud. [...] (p. 85).

Éstas son las características de la estructura formal de la obra. Ahora bien, ¿cómo influye la construcción de la obra en la manera de proceder de los personajes? Mejor aún, ¿de qué manera se desarrolla la actuación de los personajes dentro de esta estructura formal y de qué manera la dotan de sentido, al mismo tiempo que construyen significados simbólicos por medio del orden funcional que desempeña cada uno en este universo particular? Para contestar a estas preguntas (y algunas más que se generen en el transcurso del análisis) me

concentraré únicamente en las personas-personajes que considero que cargan con el peso específico de la fábula, entendida como la historia de la obra (su equivalente en la diégesis narrativa) que puede organizarse según diversas modalidades de la acción dramática o discurso narrativo (Sanchis, 2012, 51), o trama según la concepción aristotélica (Partida, 2004, 25): Luisa y Rafael, y, como fondo, Doña Fe, Lola y Benítez.

El primer acto abre con el diálogo entre Doña Fe y Rafael (pp. 9-13); en él, estos personajes delimitan su postura ante la vida y sus rasgos de carácter, principalmente el hijo quien ha crecido bajo el dominio de la madre:

Rafael

¿Razón de qué? ¿De convertirme en un autómatas? ¿De encerrarme en esta prisión intolerable? ¿De convertirme en un fante? (p. 12).

A partir de esta primera secuencia de acción dramática<sup>23</sup> se desarrollan las restantes en la comedia, incluyendo, por supuesto, la acción dramática principal, la burla de Rafael a la honra de Luisa:

Luisa

¿Por qué entonces si sabías que tu madre se opondría [a sus relaciones], no te detuviste a pensarlo? ¡Infelices de nosotros! ¡Qué hemos hecho! Yo creía que en la vida todo se arreglaba con cariño, te di todo lo que podía darte, y ahora tengo que venir a suplicarte que no te olvides de mí, que pienses en la reparación (p. 30).

Esta acción se convierte en el detonante para la toma de conciencia (social y personal) de Luisa y su posterior crecimiento dentro de la obra como característica de la dramaturgia de Ocampo quien en sus obras “dotará a sus personajes femeninos de un carácter primero débil, pero que evoluciona hasta transformarse en fuerte y determinante” (Merlín, 2000, 51). En este primer acto, Luisa responde plenamente a los postulados de raigambre

---

<sup>23</sup> La acción dramática es “el modo específico en que una obra dramática teatral dispone la recepción de la fábula, las pautas o estrategias dramáticas que utiliza un determinado autor para ‘contar’ –o no contar– los sucesos de la fábula” (Sanchis, 2012, 51). En una obra pueden existir tantas acciones dramáticas como la autora lo juzgue conveniente.

patriarcal sobre el “deber ser” femenino<sup>24</sup> y actúa en consonancia con ellos: es una buena hija, una buena novia, y una doncella digna y honrada que no entregará su amor a menos que haya un matrimonio de por medio,<sup>25</sup> lo que en última instancia propicia su caída social y moral:

Luisa

¿Tiemblas? Y, ¿por qué si te faltaba entereza no huíste aquel día fatal? ¿Por qué me has venido engañando día por día con promesas, siempre promesas, buscando a cada nueva súplica un nuevo pretexto? Para ti no significa esto nada. Pero, ¿yo, yo? Me has lanzado a un abismo, mi caída no acabará nunca. ¡Nunca! ¡Ay!, Rafael, ¿qué es lo que hicimos? ¡En qué tormento vivo desde entonces! No me atrevo a mirar a mi madre. Se me figura que verá en mis ojos la imagen de los tuyos, y en mi frente la mancha que no se borra, y me dirá reproches intolerables, sin saber, sin saber que la culpa es de la vida que nos hace débiles, pequeños, locos, llenos de flaquezas, para luchar con pasiones más fuertes que nosotros (p. 31).

La función de la honra dentro de la comedia conlleva un peso específico para comprender y decodificar la manifestación escénica por parte del espectador y la literaria de parte del lector. Para la época y lugar en que se ambienta la obra (década del veinte del siglo pasado en la ciudad de México): “*La acción en México. Época actual*” (p. 6), muchas de las preceptivas de carácter androcéntrico venidas del siglo XIX se encontraban vigentes, entre ellas la que marcaba que la mujer era la depositaria de la honra del hogar siendo la propia concebida como un sucedáneo del honor masculino (Carner, 1987, 97); preceptiva que era compartida incluso por las mismas mujeres: “Sé honesta. La honestidad es la llave de oro

---

<sup>24</sup> La particularidad de la mujer de concebir vida la somete al “deber ser” femenino que tiene como base principal la condición biológica, derivando de ahí formas y patrones de comportamiento social: “A partir de una posibilidad biológica –la capacidad reproductora de las mujeres– se instauro un deber ser, una norma, cuya finalidad es el control tanto de la sexualidad como de la fecundidad de aquellas. No se trata de una legalidad explícita sino de un conjunto de estrategias y prácticas discursivas que, al definir la feminidad, la construyen y la limitan, de manera tal que [la maternidad] queda configurada como su ideal” (Tubert, 1986, 7). De aquí se derivan otras asignaciones de género como la mujer honrada, la esposa perfecta, la eterna enamorada, la madre ángel, entre otras.

<sup>25</sup> Características que, en último término, hacen de Luisa, hasta ese momento de la obra, una mujer perfecta: “[...] mujeres honradas y piadosas; [...] buenas a carta cabal, es decir, tales como Dios las quiere y todo hombre honrado pudiera soñarlas” (Marchal, 1908, 7).



que guarda las virtudes de la mujer. [...] El pudor es una aurora que no ha de hacer palidecer la antorcha del himeneo” (Estrella, 1991, 46).

Al contrario de estas preceptivas, en el desarrollo del segundo acto la protagonista, que poco a poco alcanza el estatuto de heroína aunque no lo consiga del todo, comienza a resquebrajarlas al adoptar una posición de confrontación ante el hombre que la ha hecho descender en la escala de los valores sociales:

Luisa

¡Me corres! ¡Tú, Rafael! ¡Tú! ¡Qué cobarde eres! ¡No! ¡Qué cobarde soy yo! Debía tener el valor de matarte como perro. Abusaste de mí porque sabías que nadie podía defenderme, que era sola, débil. Encontraste en mí a la mujer que nada pide, a la mujer que cuando estorba se le puede dar un puntapié. ¡Qué bien te salió! Ja, ja, ja. Una pobre mujer paralítica no podía ser un estorbo; una muchacha ignorante no era cosa peligrosa; y te hartaste de mí, me llenaste de lodo, llenaste de vergüenza a esa pobre vieja; y ahora que te pide la reparación, te ríes, me corres, te haces el ofendido... Ja, ja, ja (p. 63).

Pero también encuentra y fomenta la sororidad con Lola. La sororidad es un pacto de identificación, con lazos socio-afectivos más fuertes que la solidaridad, entre mujeres de una misma familia (madre-hijas, tías-sobrinas, hermanas, primas, abuelas-nietas), pero también entre las pertenecientes a distintas clases sociales, razas, posición económica, tendencias sexuales y en general con todas aquellas mujeres que por alguna u otra razón son víctimas o padecen de las acciones masculinas fomentadas por la ideología patrilínea (Lagarde, 2006. 1-12):

Luisa

Me voy, perdona que haya venido a molestarte. Gracias, Lola, perdona estas cosas. Tú que eres mujer comprendes. No, es decir, eres la única mujer que me comprende [...] (p. 67).

La línea de ascenso en el carácter de Luisa se ve frenada parcialmente al aceptar una vez más las promesas de Rafael de enfrentar a su madre y darle su apoyo y un apellido para su futuro hijo (pp. 66-68); sin embargo, al ver incumplida de nuevo la promesa de restitución

del daño, Luisa recupera su fuerza y encuentra en su hijo la razón para seguir adelante y luchar contra todo y todos. Al inicio del tercer acto:

Luisa

[A Benitez y Willebaldo] Y ¿qué quiere usted que haga? Es verdad que el profesorado deja muy poco, pero soy incapaz de ganarme la vida de otro modo (p. 69).<sup>26</sup>

En este tercer acto se localiza el clímax de la obra, la confrontación entre Luisa y Rafael (pp. 83-93) en el ámbito de la fábula, pero también en el simbólico. Este último se aprecia en tres sentidos.

Uno. A pesar de la lucha que sostiene Luisa y las pérdidas que ésta le acarrea (como la muerte de su madre) debe confrontar a una sociedad que no le perdona su “pecado” y continúa señalándole como una mala mujer (p. 91), además del acoso de los hombres que intentan aprovecharse de la situación en beneficio propio:

Luisa

¡Ah!, y suponiendo que aceptara [sus intenciones amorosas], ¿por qué hace gestos al matrimonio? Las razones que indica no son razones sino simples caprichos.

Willebaldo

En efecto, eso por un lado, y por otro... hombre... es cuestión de pensar detenidamente el hacerse cargo de un hijo ajeno (p. 78).

Dos. Las mismas circunstancias adversas, más el añadido de la maternidad, dotan de carácter a Luisa llevándola a un estado cercano a la heroicidad doméstica ya que desde su microcosmos familiar adquiere el valor para confrontar los hechos:

---

<sup>26</sup> El magisterio era, para esa época, una de las pocas fuentes de empleo a las que podían acceder las mujeres en situaciones límite (como la viudez o el abandono del marido) para allegarse recursos económicos. Aunque las más de las veces la formación de las profesoras no era la mejor y ni los salarios eran suficientes para mantener una familia, aún era uno de los medios más socorridos junto al trabajo doméstico y en algunos casos la enfermería. Por otra parte, desde una perspectiva ideológica también respondía a la concepción vasconcelista de educar bajo una preceptiva “[...] fundamentalmente espiritual, moral y sensible. Y éstas eran cualidades que tradicionalmente se atribuyen a las mujeres” (Cano, 1991, 165). Así, a la par que se proveía a las mujeres de recursos económicos mediante un trabajo socialmente aceptable, del mismo modo se les circunscribía a las asignaciones de género del patriarcado oficial.

Luisa

[A Rafael quien, derrotado, busca el perdón de ella y su hijo] Hay tiempo para eso [recomponer el futuro]. Mi hijo vivirá conmigo. Yo cifro mi orgullo en ser la que lo sostenga, sin ninguna ayuda, libremente. Yo quiero ser su única poseedora, que todo lo que tenga me lo deba a mí (p. 90).

Confrontación que incluso va más allá del ámbito privado para inscribirse en lo social.

Si bien las relaciones de pareja sufrieron una especie de reconfiguración durante el movimiento armado revolucionario (abundaron las parejas que vivían en lo que hoy se conoce como unión libre, principalmente entre la tropa, o algunas mujeres cambiaban de pareja según se quedaban solas conforme morían las anteriores) al finalizar éste el índice de matrimonios volvió a incrementarse lo que trajo como consecuencia que la familia nuclear se afianzara cada vez más como el sistema ideal de parentesco social:

El orden moral se centraba en la institución familiar, considerada el eje de la moral y las buenas costumbres y se transmitía un código de valores dictado por las ideologías, en este caso coincidentes de la Iglesia y del Estado, que proponían un modelo de familia nuclear protectora, monogámica, con fuerte presencia del padre como proveedor y madre nutricia dedicada a los quehaceres domésticos y al cuidado de los hijos, creciendo ajenos a la rudeza del mundo público (J. Tuñón, 2006, 13).

Luisa al decidir, por principio, carecer de un esposo y ser ella misma el pilar y sustento de su hogar, rompe con los postulados establecidos y resquebraja la ley civil y religiosa.

Tres. A pesar de la libertad y la fuerza que adquiere Luisa se retrotrae al discurso androcéntrico oficializado para esa época, según el cual una mujer no puede ser completamente libre, ni dueña de sus actos sin que medie la imagen de un hombre ya sea como padre, esposo, hermano o amigo (en el último de los casos):

Benítez

Nada tema. Soy viejo, soy un hombre que llega ya al final y trata de descifrar la terrible interrogación. [...] Si fuese joven, la amaría con locura; pero me falta ya también el valor para amar. Me conformo con sentir su calor, con embriagarme junto a usted con la risa de su niño. Me hago la ilusión de que tengo un hogar, que no estoy solo [...].

### Luisa

Gracias. Sí, reiré. Alegrémonos, Benítez, somos dos jardines abandonados que tratan de florecer (p. 95).

En este último punto es posible trazar lazos intertextuales entre los personajes principales de las obras de Ocampo y Manuel Acuña (*El pasado -1872-*), pero también con otro personaje femenino que decide hacerse cargo de su propio destino: Luisa (paradigmáticamente llamada igual) en *La virgen fuerte* (1941) como lo surgiera Elam a propósito de los *dramatis persona* (1988, 131-132).

En el primer caso, la fábula de la obra de Acuña también se centra en la caída social de la protagonista, Eugenia, quien por circunstancias ajenas a ella decide entregarse a un hombre viejo para salvar a su madre de la enfermedad y la muerte (Acuña, 1994, 198). El resultado de esta unión es la deshonra y la humillación públicas que la conducen al suicidio (Acuña, 1994, 204). Más allá de estas coincidencias, lo que une al drama de Acuña con la comedia de Ocampo se manifiesta en que son los hombres, quienes como propietarios del poder social, abogan por la comprensión y la redención del “pecado” en las mujeres:

David: ¡[...] yo no condeno a la pobre mujer sin educación y abandonada, que el día que se muere de hambre se vende al vértigo de la miseria, por unas migajas de mendrugo!... (Acuña, 1994, 195).

### Benítez

Porque las dejamos [a las mujeres en esa situación] abandonadas a sus propias fuerzas, en un medio donde todo las contamina, y luego, después, pretendemos reprocharles sus faltas, en nombre de la moral (Ocampo, 1923, 71).

Para el segundo, en *La virgen fuerte* la protagonista al verse abandonada decide salir adelante con su propio esfuerzo hasta llegar a convertirse en médico, profesión que para aquella época aunque medianamente reconocida aún era vedada a las mujeres en la mayoría de los casos. Al tener que confrontar las consecuencias de una acción que ella cree firmemente es la mejor decisión (practica la eutanasia a una paciente aquejada por un

terrible dolor sin saber que es la esposa de su antiguo amor) y ser sometida a juicio, se resquebraja su valor y termina por ser protegida por un hombre:

Rovirosa: Hay que empezar una nueva vida. Déme usted el brazo. Así. Sonría de nuevo. No la quiero recia e indomable. No quiero que continúe siendo fuerte más que cuando la adversidad nuble nuestro cielo. Le pido que se sienta débil y pequeña entre mis brazos que sabrán mecerla con un cariño inalterable y leal, hasta que la muerte afloje el nudo y caigamos inertes. ¿Me cree usted? Dígame, Luisa, ¿me cree usted?

Luisa: Sí. Yo también necesito creer en algo. Mi fe se había roto en pedazos (Ocampo, 1941, 80-81).

La diferencia entre los tres personaje radica en que mientras Eugenia, como buena heroína romántica, muere a causa de los remordimientos por sus acciones las dos Luisas deciden confrontar a la sociedad aunque para ello necesiten ser guiadas y protegidas por un hombre; lo cual las inscribe también en la categoría de heroínas, según la concepción de Prada Oropeza (2010, 45), es decir, como la relación extratextual que eleva al protagonista a esta categoría de acuerdo a la ideología de la clase dominante en calidad de prototipo. El hecho de reinsertarse al discurso establecido del deber ser de la mujer, por lo menos en cuanto a la protección, obra a favor de Luisa (en *Cosas...*) para ser identificada como tal.

De esta manera, los elementos estructurales de la comedia de Ocampo se van entretejiendo en niveles extra, inter, e intratextual.

En el ámbito extratextual, la actuación de los personajes intenta (re)presentar<sup>27</sup> a personas reales con sus problemas y posibles soluciones por medio de la construcción misma de la comedia y ponerlos frente al público para que éste se identifique con ellos y sus acciones. Pero también refleja las ideas de la autora respecto al lugar que ocupan las mujeres dentro de la sociedad de su tiempo y cómo deben de actuar para ser más libres. En

---

<sup>27</sup> Entendida la (re)presentación en los términos en que la propone García Barrientos (*Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*), es decir la existencia en los textos de una “imitación (re)representativa (que, a la vez, representa o reproduce y presenta y produce)” (2001, 29).

este último sentido, la crítica centrada en la mala educación recibida por las mujeres, al peso moral que la sociedad le otorga a la honra femenina e incluso el hecho de buscar protección en un hombre son elementos que parten desde la visión de mundo<sup>28</sup> de Ocampo, a favor de la libertad de las mujeres, que no se deba confundir con el libertinaje ni con la falta de compromiso social, familiar y moral (Merlín, 2000). Mensaje que se transmite a través del contenido tragicómico de la obra “[...] el efecto global de la tragicomedia es el enriquecimiento espiritual y la enseñanza para alcanzar los valores más altos que ofrecen las culturas, como clave de la felicidad” (Hernández, 2011, 233). O el peso de la construcción simbólica del melodrama.

En el nivel intertextual, como mencioné líneas arriba, la comedia adquiere y da sentido a una estructura amplia denominada dramaturgia mexicana como parte de uno de sus tantos componentes y de ahí se inserta dentro de la tradición artística que evoluciona con el paso del tiempo:

Y esta realidad, que hemos llamado provisionalmente tradición artística viva, se transforma y evoluciona sin cesar. Esta es la estructura artística en el sentido propio de la palabra. Las estructuras de las obras individuales no son más que momentos particulares, a veces insignificantes, de esta evolución. Las obras artísticas materiales, a su vez, son realizaciones de dichos momentos particulares, realizaciones que posteriormente, bajo la influencia de la evolución ulterior de la estructura artística, podrán adquirir significados muy diferentes de los que tuvieron originalmente (Mukarovsky, 2000b, 298).

Y, por último, a nivel intratextual las relaciones entre los personajes llenan de significado lo que el espectador ve arriba del escenario, o el lector percibe en la escritura, por medio de sus acciones, especialmente a través del discurso particular de cada uno de ellos. Así, en la

---

<sup>28</sup> Según la asignación de Lucien Goldmann como “el conjunto de aspiraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúnen a los miembros de un grupo y los oponen a los demás grupos” (en Negrín, 2005, 122) que se individualiza según las experiencias propias de cada integrante del grupo.

comedia, la discursividad<sup>29</sup> de Luisa la distancia de Doña Fe y la acerca a Lola, pero también la distancia de Rafael y la discursividad propia de este personaje al mismo tiempo que igualmente la acerca a la de Benítez.

De aquí que Luisa sea vista como heroína y que su caída y reinserción social permitan que el círculo de comprensión hermenéutico autor-lector-espectador se complete por medio de la “identificación simpatética”, es decir “[...] la emoción estética consistente en ponerse en el lugar del yo ajeno. Lo que suprime la distancia admirativa y lleva al lector o al espectador a solidarizarse, a través de la emoción, con el héroe [la heroína] sufriente” (Jauss, 1977, 270). De manera tal que por medio de la experiencia estética, Ocampo abre un panorama amplio de posibilidades al lector-espectador para que éste abandone su rol habitual dentro de su cotidianeidad y se dirija hacia otros mundos alternos; pero que también lo haga tomar una postura respecto a su propia realidad, y a la expresada por medio de la obra de arte, orientada hacia su praxis vital (Jauss, 1977, 33-36).

Ahora bien, cómo y de qué manera percibe la espectadora o el espectador la intención de la autora y qué tanto puede o no su mensaje ser decodificado es el tema a tratar en el siguiente apartado.

---

<sup>29</sup> La producción de sentido surgida a partir del hecho de que el funcionamiento social posee una dimensión significativa constitutiva, al mismo tiempo que toda producción de sentido se inserta en lo social: “*Por lo tanto, sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa*” (Verón, 1976, 125-126). Las cursivas son de la edición.

### **1.5 Ojos que te vieron. La recepción crítica de la obra**

Para entender la inclusión de una obra artística (en este caso la comedia de Ocampo) dentro de lo que en su momento se concebía como corriente teatral mexicana o teatro mexicano (con todas sus variantes) y, a partir de ahí, la manera en que fue percibida hay que atender a cuatro factores: la relación de la autora con las corrientes teatrales anteriores y de la época; los espectadores y lectores; la crítica (especializada y no) como mediadora entre la obra y el público y los editores (“Josefina Pérez de García Torres: el gusto de una época”, s/f, 2-3). De entre éstos, debido a la distancia temporal, quien presenta mayor problema para acercarse a la recepción es, precisamente, el conjunto de personas que asistieron a la escenificación; en este sentido, se apelará a los otros componentes para poder, en la medida de lo posible, reconstruir la acogida a la obra.

A lo largo de este capítulo se ha hecho énfasis en dos aspectos.

- 1). La obra se inscribe dentro de un movimiento amplio que se proponía construir un auténtico teatro mexicano alejado principalmente de los moldes españoles (en uso prácticamente desde el Teatro de Evangelización) y más cercano a la realidad nacional tanto estética como ideológicamente.
- 2). La construcción de la obra, su representación y la recepción del público y la crítica (ya no potenciales sino reales si se considera que la obra efectivamente fue llevada al escenario) son producto de un cuadro cultural específico apegado a las normas y costumbres de la época en que se realizó y aun de alguna próxima; de ahí los marcos contextuales propuestos en los primeros apartados.

Si se recapitula un poco recuérdese que durante las primeras dos décadas del siglo pasado en México el dominio de los escenarios era compartido por el género chico, la ópera y un nuevo elemento nacido de la idiosincrasia popular: la revista mexicana. Aunque también



existían compañías que montaban dramas y comedias sucedía que eran pocos los autores nacionales que accedían a estos espacios ya que la mayoría de los montajes correspondían a extranjeros (Merlín, 2000, 45).

Ante este panorama, los dramaturgos mexicanos deciden emprender acciones concretas para posicionarse dentro del panorama teatral y ver sus obras representadas; una de éstas fue la creación de la Unión de Autores Dramáticos (Usigli, 1996, 261), otra la creación de una especie de cooperativa llamada Teatro Municipal, misma que contó con el apoyo de Virginia Fábregas (quien les prestó el teatro de su pertenencia, que cambió su nombre por el del grupo, y además actuó en algunas de las obras). *Cosas de la vida* fue parte constituyente en la primera temporada del grupo (Montes, 1923b, 5). A partir de estos primeros intentos (junto a otros más) se dan los inicios del teatro mexicano.

Ahora bien, de entre los grupos que florecieron en esa época, algunos con tendencias a experimentar con las vanguardias como el Teatro Ulises (1928) con Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Gilberto Owen a la cabeza que encaminaban sus esfuerzos a poner en escena autores europeos contemporáneos (Frischmann, 2013, 54), sobresale (por su participación dentro de esta búsqueda y para los objetivos de este trabajo) *La Comedia Mexicana: 1929-1938* (Merlín, 2000, 69-94).

Lo relevante de esta compañía se aprecia en dos aspectos; por una parte, la gran participación dentro del grupo de algunas dramaturgas<sup>30</sup> que no sólo convivían como pares ante su contraparte masculina, sino que tuvieron un peso específico en la conformación del mismo y llegaron a montar obras en los recintos más paradigmáticos del teatro nacional, Ocampo estrenó *La casa en ruinas*, Concepción Sada *El tercer personaje* y Catalina

---

<sup>30</sup> Concepción Sada (Rosario Garza Sada, 1893-1994), María Luisa Ocampo, Teresa Farías de Isassi, Amalia Caballero de Castillo Ledón (1898-1986), María Luisa Ross y Magdalena Mondragón –1913-1989– (Poot, 2006, 40), además de la ya consagrada Catalina D’Erzell.

D'Erzell *Lo que sólo el hombre puede sufrir*, todas en el Palacio de Bellas Artes en 1936 (Merlín, 2000, 90). Por la otra, la importancia que le dan al teatro como vehículo para difundir la cultura y la ideología de las/os autoras/es y la petición de apoyo al gobierno en la difusión y fomento al teatro nacional (Merlín, 2000, 71-72).

Dentro de esta línea de acción cobra sentido la crítica que realiza John B. Nomland a *Cosas de la vida*, a la que inscribe en lo que califica como: “el teatro social de la clase media” (1967, 234), según la cual la obra no se aparta mucho de los cánones sociales respecto a la religión, el amor, el valor del trabajo, etc. La novedad radica en la intención de la autora de reflejar el respeto social que adquieren las mujeres que no se dejan vencer por las situaciones adversas o, en definitiva, por los hombres (Nomland, 1967, 236-237). Perspectiva profemenina que permea la obra de Ocampo y que tiene su razón de ser en la serie de relaciones que fue tejiendo desde sus inicios como dramaturga y hasta el fin de sus días.

Para entender la visión que sobre los problemas de la mujer poseía Ocampo, es necesario, además del contexto cultural, histórico y artístico, entender cómo y de qué manera se relacionaba socialmente con sus pares dramaturgas/os y con el resto de la comunidad artística, intelectual y política; es decir, apreciar las redes sociales que tejió a lo largo de su vida. Las redes sociales se definen como “un conjunto bien delimitado de actores –individuos, grupos, organizaciones, comunidades, sociedades globales, etc. – vinculados unos a otros a través de una relación o un conjunto de relaciones sociales” (Lozares, 1996, 108), conjunto que se puede particularizar dentro de una sociedad específica en un determinado momento histórico que para el caso de Ocampo (aparte del ya citado grupo de La Comedia Mexicana) se da en el Ateneo Mexicano de Mujeres (1934-1948).

Fundado por un grupo de mujeres dedicadas al arte, la ciencia, el magisterio y la política (entre sus miembros se contaba con escritoras, abogadas, médicas, maestras, arqueólogas) tenía como intención promover e insertar la participación de las mujeres en la vida pública del país durante el segundo tercio del siglo pasado, así como un crecimiento intelectual, político y económico de quienes lo conformaban y de las mujeres en general. Su órgano de difusión fue la revista *Ideas. Revista mensual literaria-científica de mujeres de México* en una primera etapa (1944-1945) y posteriormente *Ideas. Revista de las mujeres de América* de 1946 a 1947; a través de la revista se refleja la ideología política, social y religiosa del grupo y en sus páginas se encuentra plasmada la visión de mundo de quienes lo conformaban.

Para las ateneístas el concepto de feminismo significaba la posibilidad de desarrollarse intelectual, política y socialmente sin olvidarse de su lado femenino, es decir, sin dejar de atender la “naturaleza femenina”: ser buena esposa y madre, además de estar bajo el resguardo y la protección del hombre (Hidalgo, 2000, 13), más la diferencia moral entre hombres y mujeres (Del Río, 2005, 18).<sup>31</sup>

Otra concepción de feminismo propia del Ateneo era la solidaridad de género, la ayuda no sólo entre las mismas integrantes, sino entre éstas y otras mujeres en posiciones menos privilegiadas. La intención que subyace en esta idea es la de crear grupos homogéneos en los que las mujeres integrantes de ellos puedan apoyarse unas a otras ya

---

<sup>31</sup> Esta particular manera de entender el feminismo tiene como sustento muchas de las ideas de corte androcéntrico sobre las formas de comportamiento femeninas, que para el tiempo en que vivieron y desarrollaron sus actividades las ateneístas aún contaba con carta de naturalización dentro de la sociedad y, por lo mismo, de algunas mujeres. Se entiende que como partícipes de determinado cronotopo socio-cultural las participantes en el Ateneo también estaban influidas por el discurso social dominante y responden en consecuencia a él, lo que tampoco cancela las intenciones de su lucha particular por romper con algunos de estos preceptos.

que el esfuerzo individual presentaba mayores problemas que el colectivo (Hidalgo, 2000, 13).

Por último, respecto a la educación propugnaban por que las mujeres fueran instruidas no sólo para la vida práctica sino para desarrollarse en ámbitos externos al hogar como profesionistas. Tenían la intención de crear un lenguaje propio a través de la enseñanza, por ello intentaron crear una Universidad Femenina de México, idea que fructificó en 1944 (Del Río, 2005, 21), que si bien hoy día posee un sólido prestigio y en términos económicos no es tan accesible para la mayor parte de la población, si cuenta con un programa de becas para apoyar a las clases menos privilegiadas.

En términos generales de aquí abrevia y refuerza sus ideas María Luisa Ocampo, lo que junto a las que adquirió en los distintos grupos teatrales en los que participó de una u otra manera son plasmadas dentro de su quehacer literario y se reflejan de manera más nítida en su teatro.

Ahora bien, en cuanto al papel que desempeñó la crítica, Samuel Ramos apunta en el capítulo titulado “El crítico”, en *Filosofía de la vida artística* (1950), que el crítico de arte (y por añadidura el teatral) se convierte en una suerte de guía especializado que conduce a nivel general e individual la opinión que sobre determinado hecho escénico, en este caso, poseen quienes han asistido o asistirán a presenciarlo (Ramos, 1950, 86). Pero existe otra característica del crítico que puede ser aprovechada para intentar reconstruir hechos pasados, su acercamiento a la historia del arte:

[La del crítico] es entonces una labor compleja que debe dar cumplimiento a múltiples finalidades. En primer lugar, tiene que hacer una discriminación de las obras propiamente artísticas y las que no los son; en segundo lugar, debe definir los valores artísticos en su individualidad característica y fijar su rango relativo dentro del conjunto de la producción de un momento o una época. Cuestiones íntimamente ligadas con éstas son la determinación del significado social e histórico que tiene una obra y su situación dentro de la evolución general del arte. Estas correlaciones

indisolubles han llevado a Croce a pensar que la crítica y la historia del arte son idénticas (Ramos, 1950, 83).

Según estas características, entre otras más, que Ramos atribuye a los críticos surge, en los términos de este trabajo, una pregunta: ¿influye, o no, en el juicio del crítico la pertenencia a determinado ámbito socio-cultural y dentro de él, más específicamente, la condición de género? Para responder a este interrogante tomaré como ejemplo algunos textos de prensa en la consideración de que éstos se convierten en fuentes documentales que dan testimonio no sólo del pensamiento artístico y social de un individuo, sino de un grupo de ellos; de una época específica e incluso del desarrollo en el tiempo de los creadores, la crítica misma y el público: “El documento, por encima de ser una prueba de los acontecimientos habla por sí mismo, nos dice algo más que una lista de un reparto, una imagen, una fecha; permite adentrarnos en el desarrollo de toda una vida y un trabajo continuo, en los cambios de idea(s), los errores y aciertos, avances métodos de trabajo, concepciones artísticas, visiones de mundo de un creador [y de los receptores de la obra]” (León y Amaro, 2013, párrafo 5).

Como expuse en el apartado anterior la obra de Ocampo está estructurada a la manera de un melodrama tradicional (con algunos rasgos de tragicomedia), la cual responde, al mismo tiempo, al llamado teatro aristotélico y la ópera: división en tres actos, particular atención a la fábula, las peripecias y el reconocimiento, aparición de una víctima y un malvado, triunfo de la justicia al final de la obra, etc. (Thomasseau, 1989, 28-36). Aunque Ocampo introduce algunas variaciones como la ausencia de música, el desarrollo en tiempos y lugares distintos y el final donde la protagonista lucha, aun con todo, por salir adelante por ella misma. Este hecho (el que la obra sea un melodrama) influye, para bien o para mal, en la manera en que se recibe por parte de la crítica teatral de la época.

Por principio, el estreno de la obra se anuncia como un suceso notable para el teatro nacional por el interés de la autora en escribir teatro mexicano, por una parte, y, por la otra, por tratarse de una comedia de mano femenina. Así se aprecia en el siguiente pie de foto publicado en la contraportada de *El Universal Gráfico* el 13 de julio de 1923: “Srta. María Luisa Ocampo, que ofrece sus primicias literarias en *Cosas de la vida*,<sup>32</sup> que subirá mañana en el Teatro Municipal Cooperativo (antes Fábregas). La obra de la Srta. Ocampo, agraciada, joven y modesta, ha merecido los más entusiastas elogios de quienes han tenido oportunidad de conocerla, y se confía en que su estreno constituya un verdadero éxito.”

En esta nota es posible determinar la manera en que es percibida no sólo la comedia de Ocampo, sino en general la escritura femenina por parte de la crítica y los poseedores del poder en los campos literario y social impregnadas por el pensamiento de corte androcéntrico (aún no superado en muchos aspectos) propio de la época al destacar sobre todo las cualidades de feminidad de la autora conforme a los lineamientos de la ideología patrilínea (“agraciada, joven y modesta”). Postura que se reafirma en la siguiente crítica:

Después de treinta días de abierto el Teatro Municipal, se nos presenta una segunda obra mexicana: *Cosas de la vida*, de la señorita María de la Luz Ocampo [sic].

¿Por qué? Necesitaríamos perdernos en una larga serie de consideraciones para decir el por qué. Quizá en otra ocasión lo diremos; por ahora, bastará al lector el enterarse de que se trata de una obra mexicana, escrita por una mujer mexicana. No tenemos la menor noticia ni sobre la autora ni sobre la comedia, porque no hemos querido tenerla. Nos ocuparemos de la obra y de la autora a su tiempo.

El sábado por la noche se estrena, pues *Cosas de la vida*. *Siempre es interesante saber cómo piensa y cómo siente una mujer, y será más interesante aun si se sospecha que siente y piensa distinto de los demás. Así lo esperamos* (Montes, 1923d, 5).<sup>33</sup>

Esta dinámica de apreciación tiene como fundamento el hecho de que la crítica teatral intenta percibirse y ser percibida no sólo como comentarios de gente especializada (aunque

<sup>32</sup> Para efectos de unificar criterios de redacción en este trabajo, el título de la obra será referido en cursivas. En los originales se encuentra entrecomillado.

<sup>33</sup> Las cursivas son mías.

no siempre fuera así), sino también como formadora y fiadora de los principios de creación artística: “Este sentido autoritario de la crítica, que tanto ha afectado su recepción y hasta el día de hoy tanto afecta su aprecio, habría que verse intensificado inmediatamente con la idea de ésta como preceptiva, es decir, de la crítica como garante del respeto de unas pretendidas normas inmutables del arte y como atenta observadora de sus posibles desviaciones” (Obregón, s/f, párrafo 3), además de pretenderse defensora de las normas morales en las acciones de una colectividad que todavía conservaba muchas de las costumbres y formas de comportamiento social propias del siglo XIX. De ahí la idea acerca de la creación artística femenina de la que ya se ha dado cuenta.

Pero si la comedia ya levantaba una cierta controversia antes de su estreno, cuando éste sucedió no podía ser diferente:

Todo el mundo parece volver los ojos a los autores mexicanos, para que éstos lo hagan interesarse, para que éstos le presenten problemas que le importen, psicologías que le convenzan, derroteros que le alienten, ideas propicias para su modo de ser, impresiones legítimas.

¿Quién podría negar que a los mexicanos, dígase lo que se diga, agrada enormemente que se les hable de sus propios dolores y de sus propias miserias, de sus problemas y de los remedios que habría que imponer, y de las reformas que sería preciso instituir?

Sólo que hasta ahora nadie ha sabido traducir sus deseos, satisfacer sus esperanzas (Montes, 1923c, 5).

En este trabajo el crítico se concentra en resaltar que el éxito de la comedia se debe más a que el público lo que quiere es ver obras en donde se pueda ver reflejado, sin importar quién es el autor o qué es lo que pretende decir en la representación. En general, esta parte de la crítica (aquí ejemplificada con el trabajo de Montes y el anónimo de la nota anterior) se preocupa más por alentar el nacimiento del teatro nacional, a veces incluso por encima de los autores mismos o de los grupos; de ahí que critique ácidamente a la compañía de María Teresa Montoya (base del Teatro Municipal) por considerar que realiza obras de

corte comercial que sólo se preocupan por hacer dinero y no de aportar estética e ideológicamente al teatro de la época (Montes 1923b, 3 y 7).

El otro lado de la moneda se encuentra en la nota firmada por Remírez; aquí, el autodenominado cronista realiza un análisis más a profundidad sobre la comedia, el entorno en que fue creada y su representación, algo propio de la crítica y crónica teatral de la época según Miguel Ángel Vásquez Meléndez:

[La crítica de la época] iniciaba con comentarios acerca de los “vicios y virtudes” transmitidos por la obra criticada; enseguida valoraba la obra del autor y ofrecía referencias a otras de sus creaciones; después consignaban un resumen de la pieza representada y destacaba la aplicación de las reglas de composición; y finalmente emitía un juicio, resumido en un calificativo, acerca del desempeño de los actores principales, así como recomendaciones para que el director corrigiera los mismos. Esta estructura de análisis resultaba convencional, compartida con sus antecesores y contemporáneos, orientada a destacar las dotes de cada dramaturgo y con pocos razonamientos valorativos de lo ocurrido en el escenario (Vásquez, 2013, párrafo 11).

Con este tipo de estructura, Remírez realiza, por principio, un recorrido por las carencias y necesidades del teatro mexicano de la época y, aunque señala los errores de repertorio y actuación de la compañía Teatro Municipal rescata su intención por escribir y hacer un auténtico teatro mexicano. Respecto a la comedia, la crítica se centra en el recibimiento de la obra con todo y algunos defectos de “técnica teatral” (Remírez, 1923, 4) que son compensados por el manejo y desarrollo de la trama que se resuelve con: “feminista filosofía” (Remírez, 1923, 4). Conforme a los personajes, el cronista destaca la figura de Luisa (la protagonista) como el mejor desarrollado junto a Benítez. A propósito de la fábula, escribe:

[...] La autora no piensa de ese modo [desde la perspectiva de la falsa moral de los personajes antagónicos] y con admirable convicción nos pinta la verdadera honradez de una madre abandonada, pero haciéndose respetar de todo el mundo por su misma “verdadera honradez” con la que sublimiza la azarosa vida de la protagonista.

[...]



Sin carecer de gran verismo la acción de toda esta obra está tratada con femenina delicadeza, sin ensañamientos al castigar, ni exageración en la alabanza del bueno. Todo transcurre en un justo medio como en la vida (Remírez, 1923, 4).

En un análisis más a profundidad de la obra, el cronista llega a criticar el uso excesivo por parte de algunos personajes (sobre todo Luisa) de largos monólogos que: “no son admitidos en el teatro realista moderno” (Remírez, 1923, 4) más centrado en reflejar las acciones de los personajes, y sus consecuencias, que en su pensamiento.

Aunque la crítica de Remírez no deja de presentar líneas del pensamiento patriarcal (destacar la “verdadera honradez” del personaje Luisa o la “femenina delicadeza” con que Ocampo trata el tema) en la crónica al estreno se nota una mirada más profunda y un interés por entender la obra, su estructura, la intención y el mensaje que pretende enviar la autora, a diferencia del interés de Montes por sólo ver la estructura extratextual en la que se inserta la comedia. Finalmente, destaca la importancia que ambos críticos le dan al lleno del teatro y al triunfo ante el público que terminó aclamando la obra. Por otra parte, la comedia fue representada de nuevo los días 19, 23 y 28 de julio y 7 y 10 de agosto de ese año (según información publicada en *El Mundo. Diario Vespertino de Política e Información*), además de ser presentada por grupos aficionados en Chilpancingo y Puebla y un reestreno en Guadalajara en 1931 (Merlín, 2000, 139-142). Ahora bien, como he referido al inicio del análisis la comedia fue publicada tres años después (1926) por los Talleres Gráficos de la Nación. ¿Qué indica este hecho?

Por principio, que el acercamiento al texto escrito reafirma e incrementa aquello que los espectadores (y los críticos) observaron sobre el escenario. También que la comedia es (re)conocida por aquellas personas que no la presenciaron durante el tiempo en que fue representada, desde contemporáneos a la autora hasta quienes se acercan críticamente a la obra dramática de Ocampo. Que la publicación de la comedia inscribe a la autora, y a su

obra dramática en este caso, dentro del canon literario o, en último término, dentro de la serie de obras publicadas.<sup>34</sup> Del mismo modo, por medio de la publicación, la comedia trasciende el hecho escénico, lo momentáneo, para insertarse en la memoria de largo plazo y el ámbito bibliográfico. Por último, a través de la obra publicada Ocampo se incluye dentro de la doble vertiente que le da forma al teatro mexicano (y al teatro en general): lo escrito/publicado y lo representado.

Ahora bien, ¿qué se concluye de la forma en que fue recibida la obra a través de la crítica?

La recepción de la obra marca que, en efecto, Ocampo logró su cometido de poner delante del público los problemas que aquejaban a las mujeres de su tiempo: falta de oportunidades laborales, estar sujetas a los designios de los hombres, ser señaladas si se convertían en madres solteras, entre otros más, y que éstos fueran vistos y discutidos a la luz de posturas diferentes con la intención de que se les diera su justo valor para así enmendar la situación de la mujeres.

Por otra parte, también se concluye que la dramaturga se insertó desde el primer momento dentro de la corriente teatral de su tiempo al ser parte de un grupo de jóvenes dramaturgos que pretendían crear un teatro diferente que se apartara de los viejos moldes de escritura y actuación de las escenificaciones al estilo español propias de la época.<sup>35</sup> Inserción que se dio con un pensamiento propio que si bien no se alejaba demasiado del oficializado por los hombres en el poder, sí intentaba poner alguna distancia al reflejar en el escenario su visión de mundo y su postura ante la realidad social que le rodeaba.

---

<sup>34</sup> A contrapelo de aquellas que permanecen inéditas o se han extraviado con el paso del tiempo (recuérdese lo ya dicho sobre el supuesto drama escrito por Laura Méndez de Cuenca).

<sup>35</sup> Según se vio en la página 20 de este trabajo en la nota firmada por Montes (1923a, 4).

En el ámbito artístico, es posible afirmar que la escritora conocía las corrientes literarias y teatrales de la época y las aplicaba en la concepción y construcción de su obra aun con los errores marcados al tratarse de apenas su segundo trabajo dramático. A raíz de ello logra insertarse dentro del campo intelectual de su tiempo y de ahí tomar herramientas para perfeccionar su labor creativa, pero también para ser parte de los grupos que iniciaron con la conformación de lo que ahora conocemos como teatro mexicano, en general, y de la dramaturgia escrita por mujeres en lo particular.

Finalmente, estas dos últimas circunstancias pueden explicar por qué la vida y obra de María Luisa Ocampo pasara un tanto inadvertida para el público y la crítica especializada durante algún tiempo.

Toda norma artística, inscrita dentro de un sistema extraartístico como potencial mediadora de los valores artísticos para cada época o sociedad, es transgredida continuamente entre una nueva y la anterior de manera tal que por medio de estas rebeliones se marca una transformación en la historia del arte (Mukarovsky, 2000b, 153-154). Dentro de ésta, el valor artístico de determinadas corrientes, dramáticas en este caso, varía según la propia dinámica de la/s época/s que se refleja en agentes externos como el gusto del público, la opinión de los críticos e incluso el mercado del arte mismo que privilegia determinadas expresiones sobre otras (Mukarovsky, 2000b, 178). Entonces, al cambiar las normas y los valores artísticos, según cada grupo teatral que pretendía romper con la anterior, se entiende que el teatro realista-costumbrista, el melodrama incluido, pasará de ser el dominante dentro del campo artístico a un segundo o tercer término según la opinión de críticos, público, productores, actores y los autores mismos ya sea porque se le calificara como teatro de corte comercial, ya porque se le etiquetara como falto de valor o definitivamente rebasado.

Sin embargo, como se analizará más adelante en este trabajo, algunas corrientes estéticas (concretamente el realismo) son modificadas y adaptadas a las nuevas circunstancias artísticas-extraartísticas según las diferentes épocas en las que aparecen. En este sentido, el siguiente capítulo se centra en una etapa más dentro del proceso de consolidación-reconocimiento de la dramaturgia escrita por mujeres en el país: la obra de Rosario Castellanos.

## **Capítulo II. Otra forma de ser. Rosario Castellanos y la lucha por la emancipación de la mujer**

### **2.1 Búsquedas, encuentros y desencuentros. Breve historia del feminismo en México**

Inicio el capítulo a partir de un lugar común, para entender la obra de Rosario Castellanos es necesario acercarse no sólo a su propio pensamiento sobre la situación de las mujeres en México a través de la historia, sino también a las diferentes etapas y posturas que sobre el mismo fenómeno se han manifestado a lo largo de más de medio siglo (finales del XIX-década de los setenta del XX) en el país.

Una perspectiva así planteada, por muy sucinta que se pretenda, remite a la pregunta ¿sobre qué hablamos cuando hablamos de feminismo?

“Movimiento de liberación de la mujer”, “feminismo”, “movimiento feminista”, “lucha de las mujeres” son algunas de las denominaciones más utilizadas para designar a uno de los fenómenos sociales más importantes de este siglo: la disputa de las mujeres en todos los terrenos (familiar, social, político, jurídico) por su propia emancipación, es decir, por el logro de sus reivindicaciones de género. [...].

No hay un solo feminismo, como tampoco existe un solo movimiento feminista. También hubo y hay mujeres luchando unidas por objetivos que no son precisamente feministas. [...] Afloran así algunas preguntas de carácter decisivo: ¿es feminista toda acción o lucha de mujeres?, ¿significan lo mismo feminismo, movimiento feminista, movimiento de mujeres? (González, 2001, 19).

Un primer acercamiento plantea una división (no necesariamente absoluta aunque todavía algunas feministas la vean así) entre las acciones en las que se ven inmersas las mujeres a favor de sus intereses y una visión sobre su situación basada en una serie de ideas y prácticas llevadas a cabo por quienes se consideran feministas con la intención de reivindicar y, en algunas ocasiones, marcar distancia ante el género masculino (González, 2001, 20). Las primeras se engloban en el llamado feminismo combativo o de lucha, caracterizado precisamente por su tendencia a tomar medidas, acciones y determinaciones llevadas a la arena social en la búsqueda de resolver los problemas que les aquejan y reivindicar sus derechos sean de carácter político, económico, laboral, educativo o de

acceso a puestos públicos. Dentro de este grupo se inscriben movimientos como el de las Abuelas de Plaza de Mayo, en la Argentina, el movimiento Femen en Ucrania y el movimiento de las costureras surgido a partir de los terremotos de 1985 en la ciudad de México por ejemplo.

La segunda tendencia se caracteriza por la búsqueda de un feminismo centrado en las ideas como medio para contrastar las diferencias entre ambos sexos, mismas que marcan las pautas de comportamiento (igual social, cultural, político, etc.) asumidas por uno y otro géneros. En esta corriente se han desarrollado las teorías feministas que van desde aquellas con visos marcadamente marxistas; las de corte psicoanalítico que se oponen a las categorizaciones sobre el comportamiento femenino basadas en la sique; las de tendencia esencialista-biologista (referidas a la capacidad de reproducción biológica de las mujeres); las que se contraponen a esta concepción; aquellas que se inscriben dentro del posestructuralismo; quienes ven en la cultura el medio por el cual el hombre asume el poder en detrimento de otros actores socio-culturales, particularmente las mujeres (Castellanos participa de esta línea de pensamiento) hasta el nombrado feminismo de la/s diferencia/s que propone ya no un genérico la mujer, sino un particular las mujeres y que incluye a otros actores dentro de la búsqueda de respuestas a los problemas planteados.

Por esta razón la historia del feminismo se divide entre el de la vieja guardia, para el caso mexicano de la segunda mitad del siglo XIX a la primera del XX, y el de la nueva ola (décadas de los sesenta del siglo XX hasta nuestros días, comprende la llamada tercera ola del feminismo), cada uno con una ruta de acción definida con relación a la otra. Mientras que el feminismo de la vieja guardia centró sus esfuerzos en el acceso de las mujeres a una mejor educación como vehículo para el progreso en su calidad de vida y la entrada a espacios públicos reflejado en el llamado “voto femenino”, el nuevo feminismo o de la

nueva ola pone énfasis en los problemas relacionados con la sexualidad (derecho al uso del cuerpo, sexualidad libre, al aborto, a la no violencia) y busca cohesionar a los diferentes tipos de mujeres (obreras, amas de casa, estudiantes, profesionistas, indígenas, de otras razas) en un movimiento amplio y diverso en la búsqueda del poder ya no tanto político, aunque no se descarte del todo, y de características propias que las diferencien de su contraparte masculina.

¿Cuáles son los inicios de los diferentes movimientos feministas en México? En su libro *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940* Anna Macías plantea que es posible rastrear algunos visos de la génesis del movimiento feminista mexicano incluso desde los tiempos prehispánicos y la época virreinal, con Sor Juana a la cabeza por supuesto (2002, 18). Tiempo después, durante el movimiento independentista la participación de las mujeres dentro del movimiento contribuyó a lograr su consumación y a partir de ahí comienzan a reclamar mejoras en su calidad de vida por medio de la educación.

Concluida la guerra de independencia, una de las preocupaciones centrales de los distintos grupos gobernantes tuvo que ver con que las mujeres recibieran un tipo de formación que las capacitara para ser buenas madres y esposas y, así, poder llevar adelante un hogar sólido (ideas muy alejadas de lo que las propias mujeres querían para sí), además de apartarlas del fantasma de la prostitución; pocas podían acceder a estudios más allá de los secundarios y el número de las que cursaban estudios profesionales era casi nulo. Es hasta que se establece el porfiriato que las mujeres logran por fin acceder a una instrucción de mejor calidad la cual las convierte en auténticas profesionales y no sólo en buenas formadoras de ciudadanos (Macías, 2002, 25-32).

Una de las características que definieron el largo periodo de Porfirio Díaz en el poder, las disparidades sociales, se refleja en el hecho de que mientras más mujeres de clase media tenían la oportunidad de acceder a los distintos espacios de enseñanza y a un trabajo medianamente digno, para aquellas de las clases bajas el panorama no era tan alentador ya que sus expectativas se centraban, en la mayoría de los casos, en trabajar en las fábricas como obreras (principalmente en la industria tabacalera y del vestido), como trabajadoras domésticas, en talleres, familiares o ajenos, y, en el peor de los escenarios, dentro del negocio de la prostitución (Macías, 2002, 32).

Así, los problemas de las mujeres adquieren distintos matices: “Mientras que las mujeres de las clases bajas vivían al borde de la miseria o estaban francamente inmersas en ella, las de las clases alta y media tenían otro tipo de problemas. El Código Civil de 1884 otorgaba a una mujer adulta soltera casi los mismos derechos que a los hombres adultos, pero una mujer casada era considerada como *imbecilitas sexos* (‘imbécil por razón de su sexo’)” (Macías, 2002, 33). De estas diferencias surgen los primeros intentos de identificación entre unas y otras y así abrir el camino a lo que ya puede ser considerado como un auténtico movimiento: “Esto que llaman feminismo y que ha llenado de alarma al sexo masculino, no es en realidad, nuevo más que como impulso de solidaridad” (Méndez de Cuenca, 2006, 254).

Bajo la guía de las clases ilustradas: “Ahora lo que motiva el griterío del sexo feo, es que la rebelión femenil no parte del pueblo bajo sino de la clase media. [...] las mujeres de la clase media, cultivadas como flor de canela climada y en perfecta ociosidad, son las que han gritado: rebelémonos. Y se rebelaron” (Méndez de Cuenca, 2006, 254), el todavía incipiente feminismo mexicano buscó otras alternativas de mejora ya no centradas únicamente en la educación (aunque no ha sido desechada), sino también en otros aspectos:



la doble moral imperante que castigaba el adulterio femenino, pero no el masculino y que obligaba a pruebas de maternidad y no de paternidad; el derecho a administrar sus propios bienes sin que mediara el consentimiento del esposo o los hijos varones cuando éste faltara; mejores salarios para las trabajadoras (de cualquier ámbito), cierta participación política aunque sin exigir del todo el sufragio, entre otras (Macías, 2002, 35-37).

Si bien en los inicios del feminismo en México aún no se contemplaba una mayor participación política de las mujeres, antes, durante y después de la Revolución las cosas cambiaron sustancialmente.

En primer lugar hay que destacar que los vientos de cambio políticos y feministas que soplaban en el mundo, Europa y Estados Unidos a la cabeza, no eran ajenos para algunos grupos de mujeres,<sup>36</sup> así que no es extraño encontrar que en algunas de ellas el derecho al voto se convirtiera en una bandera de lucha (desde finales del siglo XIX en México ya se vislumbraba la necesidad por parte de distintos grupos feministas<sup>37</sup> del acceso al voto) para cambiar el estado de las cosas en el país (Alonso, 2004, 155).

Durante la etapa armada, el apoyo que las agrupaciones femeninas otorgaban a las diferentes facciones en guerra se vio retribuido en cierta forma con el de algunas de ellas (las facciones) a la causa sufragista, tal es el caso del general Salvador Alvarado (1880-1924). Con la idea de que las mujeres debían separarse de los postulados de la Iglesia para incorporarse a la vida política, Alvarado llama a la realización de dos congresos feministas en Yucatán con la intención de que pudieran influir entre los diputados de la convención constitucionalista reunidos en Querétaro y posteriormente en la elaboración de la

---

<sup>36</sup> Recuérdense, por ejemplo, los clubes anarquistas de los que ya he hecho mención en el capítulo anterior. Para un panorama general sobre el movimiento feminista a escala global ver Castellanos (2012) y Gargallo (2004).

<sup>37</sup> Como el agrupado en el periódico femenino *La Siempreviva* (1870), de la cual nació una escuela especializada en educación para las mujeres (Cortina Quijano, 1998, 169) o el Club Femenil Antirreeleccionista en 1910 (Alonso, 2004, 155).

Constitución misma (Macías, 2002, 184). Aunque, según Macías, la participación no fue la esperada, para Gargallo los congresos sirvieron para recoger “[...] la experiencia de las maestras anarquistas y de las mujeres que se organizaron desde fines del siglo XIX alrededor de demandas liberales de igualdad entre todos los seres humanos: intelectuales, abogadas y sufragistas” (2004, 7).

Sin bien la Constitución del 17 reconoció la ciudadanía de las mujeres, la Ley Electoral del 18 las excluyó del derecho al voto otorgándolo únicamente a los varones, inclusive aquellos que no supieran leer y escribir (Macías, 2002, 184; Alonso, 2004, 155). De este modo, aunque se les otorgaba una igualdad en derecho, en los hechos se les negaba: “En los textos legales la mujer mexicana goza de libertad y de derechos, en las costumbres los preceptos desaparecen o se deforman a tal grado que no es posible reconocerlos” (Castellanos, 2012, 98-99). Los argumentos utilizados para desacreditar la participación de las mujeres en las contiendas electorales eran, de la misma manera que muchas de las demandas de las sufragistas, una copia prácticamente fiel de los esgrimidos en Europa y Estados Unidos: “[...] la participación de las mujeres en los procesos políticos las corrompería, interferiría con sus deberes de esposas y madres, las agitaría innecesariamente e introduciría la discordia en el hogar; además [...], las mujeres eran demasiado emocionales, ilógicas y caprichosas para votar con inteligencia” (Macías, 2002, 185).

Otro argumento en contra del sufragio femenino se centraba en el supuesto peligro que representaba para las instituciones oficiales la cercanía de las mujeres con la Iglesia y el espíritu conservador que ésta les imbuía, mismo que podía acabar con los logros políticos y sociales alcanzados hasta ese momento:

[Para] los principios de igualdad jurídica entre hombres y mujeres, que podían empezar con el derecho al voto, iniciativa presentada por Hermila Galindo,<sup>38</sup> no sólo se votó en contra; sino que se argumentó que podíamos [las mujeres] constituir un peligro para la nación por nuestra visión “conservadora” de la realidad y por el acercamiento a la Iglesia y la moral, razones válidas para que no se aprobara [...], especialmente en las condiciones críticas del Estado-Nación (Ochoa, 2004, 183).

Las restricciones impuestas sirvieron de acicate para que a lo largo de la segunda década del siglo XX las feministas continuaran con su lucha; sin embargo, comienzan a florecer visos de desunión y disputa entre las distintas aristas del movimiento. Uno de los principales fue el desacuerdo entre las ideas socialistas del movimiento feminista yucateco (el de mayor peso en la época) encabezado primero por Salvador Alvarado y después por los hermanos Carrillo Puerto, Felipe (1872-1924) y Elvia (1881-1967), con los movimientos de otros estados durante el congreso feminista desarrollado en la ciudad de México en 1923 (Macías, 2002, 188). La postura de las delegadas yucatecas pugnaba por el amor libre, reglas de divorcio inclinadas a favor de la mujer y por el control de la natalidad (Cortina, 1998, 187), mientras que el resto de las delegadas de otras regiones, además de escandalizarse, consideraban que aunque era importante la lucha por obtener el voto, las posturas yucatecas eran prácticamente inviables, incorrectas y además obstaculizaban la lucha al tratar temas tabú para aquellos tiempos (Macías, 2002, 188).

En la década que abarcó de 1920 a 1930 al tema de la obtención del voto se sumó otro de importancia vital para las feministas: la legislación de las relaciones familiares (fueran en matrimonio establecido ante la ley o no) y el divorcio.

Proclamada el 29 de diciembre de 1914 por Venustiano Carranza, para ese entonces encargado del Poder Ejecutivo, la Ley sobre el Divorcio pretendía darle a las mujeres de la clase media la oportunidad de “[...] emanciparse de la condición de esclavitud que en la

---

<sup>38</sup> (1896-1954). Revolucionaria y secretaria privada de Venustiano Carranza.

actualidad tiene” (Carranza, 1997, párrafo 12), a las de clases bajas “[...] reducir a su *minimum* el número de uniones ilegítimas” (Carranza, 1997, párrafo 10), mientras que las de clases acomodadas, gracias a la educación que poseían, veían el divorcio como una disolución “[...] perfectamente natural” (Carranza, 1997, párrafo 13). La misma ley hacía hincapié en que debía pasar un tiempo prudente a la espera de que la situación matrimonial pudiera salvarse antes de llegar a la conclusión de que no había otra salida, daba a uno de los cónyuges la facultad de ser quien solicitara la absolución del matrimonio y, en términos generales, estaba imbuida de un espíritu moralista donde las mujeres menos favorecidas (las clases medias y bajas) eran vistas dentro de un estado de indefensión tal que prácticamente era necesario que se mantuvieran atadas al hombre para sobrevivir.

Por otra parte, la Ley sobre Relaciones Familiares de 1917 ampliaba las consideraciones sobre el divorcio, planteaba que los contrayentes fueran, de preferencia, mayores de edad y con óptimas facultades físicas y mentales; reglamentaba la patria potestad para que no se convirtiera en vínculo necesario para mantener la unión de la pareja; que desapareciera la unión forzada por el cumplimiento de la promesa de matrimonio y éste se diera de manera espontánea aunque si la promesa no se cumplía era obligatorio resarcir el daño pecuniario; proponía que el matrimonio fuera consentido por los padres de los contrayentes y que éstos fueran de honorabilidad manifiesta, misma que tendría que ser probada por testigos igual de honrados; consideraba que aun los hijos nacidos fuera del matrimonio (antes o después de que se llevara a cabo) debían ser aceptados como propios, con la particularidad de que si eran de la mujer tendrían que ser reconocidos con el consentimiento del marido; en suma, se manifestaba a favor de la preservación, en la medida de lo posible, de la institución matrimonial donde la pareja

gozara de los mismos beneficios (económicos y morales), obligaciones y derechos ante la ley (Carranza, 1917, 173-177).

A pesar de pretender ser una ley de avanzada que recuperaba muchos de los derechos no concedidos, por usos y costumbres o a causa de la ley misma, de las mujeres, en el fondo no alteraba en lo esencial los papeles y roles que cada uno de los géneros debía desempeñar:

Que los derechos y obligaciones personales deben establecerse sobre una base de igualdad entre éstos y no en el imperio que, [...], se ha otorgado al marido, y deben, además, consignarse en los preceptos legales las prácticas que emanan de la costumbre, a fin de hacer que la ley sea suficientemente respetable y debidamente respetada; por todo lo cual, se ha creído conveniente determinar de un modo expreso que ambos cónyuges tienen derecho a consideraciones iguales en el seno del hogar; que la mujer está dispensada de vivir con su marido, cuando éste se establezca en lugar insalubre o inadecuado a la posición social de la mujer; que el marido está obligado a sostener el hogar, sin perjuicio de que la mujer coadyuve, si tiene bienes o trabaja; que la falta de cumplimiento de esas obligaciones, por parte del marido, constituye un delito; que el cuidado directo del hogar y de la prole corresponde a la mujer, y como consecuencia de esto último, que ella no puede obligarse a prestar servicios personales a extraños, sin el previo consentimiento del marido (Carranza 1917, 174).

La oposición a esta preceptiva por parte de algunos grupos feministas se fundamentaba en que sentían que en el fondo aunque las leyes habían cambiado y les favorecían en algunos aspectos, en otros (como el divorcio y su libertad para salir del espacio del hogar) eran casi una calca de las promulgadas en el siglo anterior (como se aprecia en las últimas líneas del párrafo citado).

Ahondado un poco más en lo ya mencionado, el tema del divorcio se convirtió en una disputa entre los grupos feministas de corte socialista y los de corte liberal moderado con Sofía Villa de Buentello como principal exponente (Macías, 2002, 134).

Mientras que las primeras buscaban una libertad absoluta por parte de las mujeres para decidir cuándo y de qué manera terminar con el vínculo matrimonial, las segundas no

apoyaban la separación legal aunque sí la religiosa. Según su concepción, el divorcio causaba mayores perjuicios que beneficios a las mujeres en el entendido de que, muy cercano al espíritu de la ley carrancista, las mujeres no estaban capacitadas para vivir por su cuenta, que según las preceptivas morales las mujeres divorciadas serían señaladas como malas o incapaces de poder sacar adelante un matrimonio y que la única condición para continuar con el proceso de separación era cuando la unión fuera una especie de prisión para ambos (Macías, 2002, 135-136).<sup>39</sup> En lo que estaban de acuerdo estos grupos (con sus respectivos matices) era en que las mujeres casadas debían de poseer los mismos derechos que las solteras y que su libertad no tenía por qué ser coartada encerrándola en el ámbito casero y la crianza de los hijos. También coincidían en que las mujeres tenían las mismas o mayores capacidades que los hombres para desempeñar cualquier trabajo intelectual ya que no eran inferiores ni mucho menos imbéciles por razón de su sexo según la legislación de 1884.

A pesar de sus discrepancias, los movimientos feministas de la época poseían puntos de correspondencia respecto a la lucha por sus derechos, y mantenían el acceso al sufragio como bandera, que manifestaban desde distintas tribunas: en esta década se fundan la Asociación de Mujeres Universitarias Mexicanas<sup>40</sup> y la revista feminista *Mujer* editada de 1926 a 1929 a instancias de María Ríos Cárdenas (Macías, 2002, 143) por ejemplo. El empuje de las diferentes organizaciones y movimientos contribuyó a la revisión, en marzo

---

<sup>39</sup> Una vez más hay que resaltar el hecho de que algunas de estas ideas eran compartidas por María Luisa Ocampo en muchas de sus obras, *Cosas de la vida* y *La virgen fuerte* son un claro ejemplo de ello.

<sup>40</sup> Existe una discrepancia en cuanto a la fecha de la fundación de esta asociación, vigente hasta nuestros días. Anna Macías (2002, 143) da como fecha el año de 1925 con el nombre mencionado. Por su parte, Patricia Galeana sostiene que fue en 1929 cuando un grupo de universitarias de la Facultad de Filosofía y Letras (entre las que se contaban Eulalia Guzmán, Amalia Caballero de Castillo Ledón y Rosario Castellanos) constituyeron una asociación (no específica el nombre) que fue refundada en 1990, a la que pertenece la misma Galeana, con el nombre de Federación Mexicana de Universitarias, AC (párrafos 5-6). Haciendo un cruce de información me parece que ambas investigadoras se refieren a la misma organización.

de 1927, del Código Civil para el Distrito Federal y los Territorios Federales (Macías, 2002, 149). Las reformas realizadas apuntaban a la igualdad jurídica entre hombres y mujeres, al otorgar a las segundas (de acuerdo con lo proclamado en la ley del 17) la facultad de establecer demandas legales, actuar como tutoras o ejercer plenamente la abogacía; las mujeres solteras podían abandonar el hogar a la misma edad legal que los hombres (aunque no siempre lo hicieran); las parejas casadas gozaban de separación de bienes cuando así lo creyeran oportuno, entre otras modificaciones (Macías, 2002, 148-151).

No obstante, las nuevas normativas aún estaban lejos de un ideal de igualdad para todas las mujeres del país, particularmente en el aspecto económico, ya que sólo beneficiaban a las de las clases medias y altas con mayores posibilidades de acceso a la igualdad jurídico-económica; además, el mismo aspecto económico restringía la mayoría de las veces la separación de las solteras del hogar. Por otra parte, según algunas críticas feministas, el Código se quedaba corto en cuanto a las leyes sobre el divorcio ya que aún aceptaba y propugnaba una doble moral: las mujeres casadas todavía necesitaban del permiso de su esposo para salir a trabajar mientras que éste no tenía la necesidad de solicitarlo para cambiar de residencia o salir del país (Macías, 2002, 151). Con todo y las limitantes, los diferentes movimientos y feministas mexicanas ganan terreno poco a poco; así, después de conseguir cierta igualdad jurídica y abrir puertas para el acceso a la educación más allá de la elemental, el siguiente paso consistió en centrar sus esfuerzos en la participación política mediante la obtención del voto y el potencial desempeño de funciones y puestos públicos.

En un corto resumen, de acuerdo con Cristina González (2001, 60), la década del 20 se caracteriza por diversos movimientos y acciones político-económico-sociales de entre las

cuales tres resultan significativas: la creación de la Secretaría de Educación Pública, en 1921, que al mando de José Vasconcelos abrió las puertas del magisterio de forma masiva a las mujeres;<sup>41</sup> la Guerra Cristera (1926-1928) en la que las mujeres participaron de manera importante (y que además retrasó su derecho al voto al reforzar la imagen de apego a la religión) y la creación en 1929 del Partido Nacional Revolucionario (PNR).

La fundación del PNR marcará, para bien y para mal, a los movimientos feministas, de hecho a todo el sistema político mexicano, y sus consecuentes acciones:

El 1 de septiembre de 1928, Calles leyó su último informe presidencial ante el Congreso de la Unión, en el que proclamaba el fin del caudillismo para dar paso a la era de las instituciones. En el mismo mensaje declaraba que no buscaría la prolongación del mandato, pero que al mismo tiempo, según daba a entender, no quedaría como un simple espectador de los acontecimientos políticos del país.

Este mensaje aceleró la formación del nuevo partido. Así el 4 de marzo de 1929 en la ciudad de Querétaro, Portes Gil, como uno de los primeros actos de su gobierno, constituyó el Partido Nacional Revolucionario (PNR), en calidad de partido oficial. Al que posteriormente se llamó Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y finalmente Partido Revolucionario Institucional (PRI) (Neria, 2014, párrafos 1-2).

La creación del partido obedeció, según el mismo Iván Neria, a la necesidad de concertar los intereses de las diferentes facciones armadas con la intención de terminar con los, todavía para ese tiempo, continuos brotes armados. Además, el objetivo del partido se centraba en actuar en las elecciones y convertirse en instrumento de dirección política para coordinar las acciones de obreros, campesinos y burócratas y unificar a los variopintos partidos y líderes políticos y militares surgidos del movimiento armado revolucionario: “Con ello, la etapa de los caudillos revolucionarios llegó a su fin, inaugurándose a partir de allí el partido de Estado por excelencia” (Neria, 2014, párrafo 7).

---

<sup>41</sup> Y que en lo artístico propugnó por la creación de un arte nacionalista como motor del cambio social (ver el apartado 1.3 de este trabajo).



Así, el segundo tercio del siglo XX mexicano ve cómo las mujeres pugnan con todos sus (y por todos los) medios de que disponen en la búsqueda de una oportunidad de insertarse dentro del sistema político-electoral y a partir de ahí conquistar más y más espacios para ellas, sus congéneres y su lucha. Por supuesto las resistencias a ello están siempre presentes manifestándose de modos diversos: “Al avance de los derechos femeninos se resisten la familia, la educación parroquial, la cultura laboral, los partidos políticos, la iglesia católica, en suma, el conjunto denominada ‘moral y buenas costumbres’ que se atiene al refrán: ‘La mujer en casa y con la pata rota’. Todo se opone, incluidas la mayoría de las mujeres” (Monsiváis, 1999, párrafo 4). A pesar de las resistencias, la participación de las mujeres dentro de los diferentes movimientos políticos cobra fuerza: “En la década de los treinta, las mujeres comenzaron a participar con mayor fuerza en diferentes grupos, encaminados a luchar por sus demandas: de clase (las comunistas) y de género (las sufragistas y feministas)” (Cinta, 2007, 130).

Con todo y que (lo que se ha convertido en una constante en los movimientos sociales mexicanos de todas las épocas) continuaban las divergencias dentro del movimiento feminista, en la segunda mitad de esta década se funda el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM) “[...] donde convergen comunistas, feministas, militantes del Partido Nacional Revolucionario (PNR), masonas y hasta algunas católicas” (Cinta, 2007, 131); en cuya plataforma política destacan demandas de corte democrático del tipo de la lucha contra la carestía de los artículos de primera necesidad, lucha contra los monopolios, contra el fascismo y algunas propiamente de género como el requerimiento del voto para las mujeres (González, 2001, 64). El año siguiente a la fundación del Frente se realiza el Primer Congreso Nacional de Mujeres y la creación del Consejo Nacional del

Sufragio Femenino lo que apuntala la que se convertiría en la demanda principal de los siguientes años, el sufragio femenino (González, 2001, 64).

En 1937 se dan dos hechos fundamentales para las aspiraciones políticas de las mujeres: las candidaturas de Refugio “Cuca” García y Soledad Orozco para contender por puestos de elección popular (González, 2001, 64; Cinta, 2007, 132) y el envío a las Cámaras por parte del presidente Lázaro Cárdenas de la iniciativa para la reforma de los artículos 34 y 35 constitucionales con la finalidad de conceder derechos políticos a las mujeres (Cinta, 2007, 132). En ambos casos los resultados no fueron los esperados por los movimientos feministas; por un lado, aunque triunfaron por amplio margen, ninguna de las dos candidatas fueron reconocidas como ganadoras de los comicios (González, 2001, 64); por el otro, a pesar de que en 1938 las reformas mencionadas ya habían sido aprobadas no fueron publicadas en el *Diario Oficial de la Federación* (Cinta, 2007, 132) por lo cual nunca se oficializaron: “Aunque las reformas legislativas fueron aprobadas por las cámaras en todo el país e incluso ratificadas por la mayoría de los estados en 1938, la reforma al artículo 34 de la Constitución no se hizo efectiva sino quince años después” (González, 2001, 65).

Durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) se presentó un retroceso en la lucha por las reivindicaciones políticas de las mujeres:

[...] Manuel Ávila Camacho fue un político de tendencias conservadoras que adoptó una posición nacionalista y anticomunista, al hablar de las mujeres centra su discurso en la exaltación de la maternidad y los roles tradicionales de ellas. Así, la Cámara de Diputados que entra en vigor junto con el nuevo ejecutivo declara en marzo de 1940: “women’s suffrage cannot be approved because the spiritual values represented by feminine virtues would be lost. Besides, women have not embraced

enthusiastically the idea of participating in the political life of México”<sup>42</sup> (Ramos Escandón en Cinta, 2007, 133).

Así, mientras que el régimen de Manuel Ávila Camacho cerraba las puertas al sufragio femenino, el candidato (y futuro presidente) Miguel Alemán las abría un poco, aunque no sin restricciones, centradas sobre todo en argumentos de corte androcéntrico.

Durante un mitin organizado por grupos de mujeres asociadas al Partido Revolucionario Mexicano (PRM, anteriormente PNR y antecedente directo del ahora conocido como PRI) realizado el 27 de julio de 1945 en la Arena México del Distrito Federal, Alemán expresó su intención de promover el voto femenino; lo que causó revuelo entre otros grupos feministas fue que lo haría sólo a nivel municipal ya que las que consideraba características particulares de las mujeres (la crianza de los hijos y atender la casa) las hacían aptas para atender municipios (una especie de pequeño hogar), pero no diputaciones, senadurías o gubernaturas (Castillo, 2013, 68-69). Con todo y la marcada postura patriarcal y las reacciones que suscitó el hecho,<sup>43</sup> en diciembre de 1946 Alemán envió al Congreso la iniciativa de ley al artículo 115 constitucional (Castillo, 2013, 72; Cinta, 2007, 135), la cual fue aprobada por el Senado en 1947 (González, 2001, 68).

La década siguiente prácticamente inició con el tan ansiado, y peleado por los diferentes movimientos feministas, sufragio femenino universal. La razón de ello se puede resumir en:

1. El aparente periodo de estabilidad y crecimiento experimentado por el país, así como la paulatina transición de una economía y una sociedad con

---

<sup>42</sup> “El sufragio de las mujeres no fue aprobado porque los valores espirituales representados por las virtudes femeninas se perderían. Además, las mujeres no han abrazado con entusiasmo la idea de participar en la vida política de México.” La traducción es mía.

<sup>43</sup> Entre ellas la defensa que hace María Luisa Ocampo del derecho a la mujer al voto en el artículo titulado “La mujer y el Ejercicio del Voto” (1953). En éste, la escritora pone énfasis en la capacidad, no sólo moral como lo proponía en principio el presidente Alemán, sino intelectual y política para que las mujeres accedieran al sufragio universal (Ocampo, 1953).

marcados visos rurales a otras con tendencia industrial y urbana (Cinta, 2007, 136).

2. La consolidación del aparato del partido oficial lo cual le garantizaba ganar las elecciones de un modo u otro (González, 2001, 68).
3. La misma lucha (con todo y los avances y retrocesos) sostenida por las mujeres (Castillo, 2013, 94; Ochoa, 2004, 185).

Una vez obtenido el derecho al voto los movimientos feministas parecen detenerse ya sea porque el aparato político del Estado las ha mantenido dentro de una burbuja de quietud sustentada en el crecimiento económico ya porque las mismas mujeres parecían haber agotado sus demandas. Sin embargo, el advenimiento de la llamada segunda ola del feminismo dotó de significados, puntos de miras y objetivos en los cuales las luchas feministas encontraron nuevos argumentos para sustentar otras demandas que expandían lo político hacia otros lugares no necesariamente inscritos dentro de la política oficial o de partidos.

La segunda ola del feminismo se caracteriza por retomar (y en algunos casos reconfigurar) posturas teórico-críticas mediante las cuales las mujeres intentaron explicar (y explicarse) las diferentes aristas de la lucha continuada por la igualdad de derechos que sostenían desde tiempo atrás:

Ahora sabemos que en los orígenes del movimiento feminista, las mujeres siempre utilizaron alguna herramienta teórica o política de la etapa histórica en que se encontraban, para poder exigir desde el ámbito científico la igualdad. Como es el caso de la ilustración, que fue el caldo de cultivo para el feminismo. Habrían de pasar muchos años más, para que las feministas volvieran a conformar un grupo importante de mujeres que lucharan desde diferentes espacios, la academia, la población civil, etc., hasta conformar un gran movimiento social que consolidará la segunda ola del movimiento feminista (Flores, 2004, 1-2).

Así, en 1950, poco después de la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, una joven Rosario Castellanos<sup>44</sup> presentaba su tesis titulada *Sobre cultura femenina* en la que analiza cómo acceden las mujeres a la cultura y cómo (al no poder lograrlo en la mayoría de los casos) se vuelven a la maternidad para compensar el hecho. Ahora bien, aunque el llamado feminismo teórico comenzaba a tomar posición el denominado combativo no se mantuvo inactivo; así, durante esta década la participación de las mujeres en los distintos movimientos sociales como el magisterial (1956-1958) o de los ferrocarrileros (1958-1959), por poner un par de ejemplos, resulta fundamental (Cinta, 2007, 140-141).

De este modo, los movimientos feministas durante las décadas 1960-1970 renovaron sus objetivos, acogieron nuevas causas, proclamaron la diversidad y declararon la guerra abierta en contra de los hombres con base en la libertad sexual y del cuerpo (proclama principal de otro movimiento: el hippie), el derecho al aborto, la completa autonomía, entre otras; pero también, fuerza es decirlo, son los responsables de los estereotipos asociados a las feministas: “machorras”, “lesbianas”, entre otros (Biswas, 2004, 68):

El salto mental representado por las sufragistas obstinadas en el derecho al voto, se continúa desde los años sesentas con la feminización de la economía, y se amplía en los setentas al trasladarse las teorías feministas a Latinoamérica. Se traducen textos de los movimientos norteamericanos (sobre todo), franceses, ingleses, italianos, se cuestiona la vacuidad de los concursos de bellezas, se hace la crítica del doble estándar, se revisa la historia, se rechaza el sitio otorgado por las costumbres. Al comienzo sólo actúan un puñado de mujeres de clases medias, que extrema su

---

<sup>44</sup> Evidentemente son muchas las mujeres que se dedicaron a ver, analizar y teorizar acerca de los problemas de sus congéneres desde Mary Wollstonecraft (1759-1797) considerada la iniciadora del movimiento feminista hasta nuestros días; sin embargo (para efectos de esta investigación) sólo menciono a las dos pensadoras citadas. Del mismo modo también resulta evidente que (igual que con aquellas que se dedicaban a la escritura) la mayoría, si no es que todas, eran mujeres de clase acomodada o con muchos aspectos de su vida resuelta. Sin embargo, este hecho tampoco cancela o demerita sus aportes dentro de las diferentes luchas feministas.

audacia al exigir lo inconcebible: la despenalización del aborto (Monsiváis, 1999, párrafo 5).

Dentro de este reacomodo y reconfiguración de los movimientos feministas destacan dos momentos que resultan esenciales para que los mismos terminen por consolidarse: el ya mítico 1968 y, casi una década después, 1975. Del 68 prácticamente no es posible agregar algo más de lo ya dicho, escrito, debatido; baste recordar, entonces, que los movimientos feministas no fueron ajenos a los vientos de cambio que soplaban en el mundo (México no fue la excepción, por supuesto).

La década de 1970 en México se caracterizó por problemas económicos, gran déficit público, crisis agrícolas, concentración de capitales, que ahondaron la brecha entre pobres y ricos (Cinta, 2007, 145), brecha que fue el germen para la presencia de grupos guerrilleros (González, 2001, 79), pero también para el surgimiento de nuevos grupos de lucha feminista: “entre 1970 y 1978 se constituyeron el Movimiento Nacional de Mujeres, el Movimiento Feminista Mexicano, el Grupo Lesbos, el Colectivo de Mujeres y el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM), los cuales se unieron para formar la Coalición de Mujeres Feministas” (Cinta, 2007, 146). Dentro de este contexto México se convirtió en sede de las actividades principales para conmemorar el Año Internacional de la Mujer en el que los grupos feministas locales, a pesar de sus divergencias, lograron consolidar alianzas externas e internas para fortalecer su lucha (Cinta, 2007, 148).

Finalmente, en las dos últimas décadas del siglo XX, más el tiempo transcurrido de este XXI, se desarrolla la tercera ola del feminismo (o neofeminismo)<sup>45</sup> caracterizada por la tendencia a solventar las diferencias entre los distintos enfoques feministas sin pretender homogeneizar en el genérico “la mujer” para, en cambio, pluralizar mediante la idea de “las

---

<sup>45</sup> En cuanto al neofeminismo remito al volumen tripartita *Feminismo en México, ayer y hoy* (E. Bartra, Fernández Poncela y Lau, 2002) donde se analiza el fenómeno concretamente en nuestro país.

mujeres” y, con ello romper con esquemas y estereotipos heredados por parte de la ideología patriarcal, pero también de los movimientos feministas anteriores,<sup>46</sup> entre otras acciones (Biswas, 2004, 68-69). Las feministas de esta tercera ola proponen que desde la academia se deben promover los cambios de perspectiva de los diferentes movimientos feministas (E. Bartra, 1999, 214-234); intentan aliarse a otros movimientos sociales que buscan el cambio dentro del sistema político-económico, globalizado, actual (indigenistas, ecologistas, estudiantes, defensores de los derechos humanos, etc.) además de realizar alianzas e identificarse con las diferentes alteridades sociales. Así, a pesar de las discrepancias, y en algunas ocasiones desencuentros, entre ambas posturas feministas es posible, como lo propone Cristina González, definir que “aquello que recibe el nombre de feminismo abarca tanto las teorías feministas como los movimientos feministas” (2001, 21).

A grandes rasgos así se han desarrollado los movimientos feministas en general y los mexicanos en particular. ¿Cómo influyen estos en la concepción y creación artística, específicamente en el teatro?

Antes de continuar, es preciso definir, qué es lo que se entiende por arte y, además, la relación que se teje entre éste y el feminismo.

Según el DLE una de las definiciones de arte es: “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos y sonoros” (2012, *s v* arte). ¿Qué sucede cuando no se cumple, o, mejor, se obvia hasta deshacerla, una de las características que definen al arte según el DLE? Es decir, ¿el arte deja de serlo si no se realiza de manera

---

<sup>46</sup> Hoy en día se ha reconfigurado el mito de la maternidad ya no como un estado ideal para las mujeres, pero tampoco como un impedimento para el crecimiento personal, por ejemplo.

desinteresada? “El arte refleja lo que somos, pero también nos ayuda a alcanzar nuestros anhelos y a que las ideas se afiancen en las emociones y viceversa. El arte es a la sociedad lo que el sueño al cuerpo: un espacio irreprimible en el que conviven la experiencia (pasado) y el deseo (futuro), lo que resulta básico para que se generen cambios profundos en el presente” (Mayer, 2013, párrafo 5).

En este sentido las luchas feministas no han utilizado la creación artística sólo con fines estéticos o de placer sino que lo transforman en instrumento (para algunas artistas, particularmente quienes realizan performance, arma incluso) transmisor de las ideas y motor de cambios dentro de una sociedad global aún dominada por muchas de la preceptivas masculinas, sin cancelar por ello su estatuto de creación:

Con esto [la relación arte oficializado por la masculinidad con el arte y la crítica feministas]<sup>47</sup> confirmamos nuestra certeza de entender el arte feminista como un proyecto político que utiliza el arte como herramienta, lo cual en palabras de Ana Longoni, no niega su condición poética, sino que la amplía más allá de los límites modernos del arte [...].

Pero el arte feminista no es sólo un proyecto político dentro del arte –es decir un proyecto político que utiliza el arte como herramienta– es además a su vez proyecto artístico. Pues parafraseando a Mónica Mayer *si se pretende hacer un arte revolucionario en términos políticos, primero tiene que serlo en términos artísticos* (Menoyo, 2012, 72).

En este sentido, las mujeres pueden construir o reconfigurar la historia del arte, particularmente la teatral, con base en la experiencia que construye las identidades femeninas dentro de un contexto particular: “El término *experiencia* describe el proceso de construcción de una identidad dentro de su contexto. Los eventos, emociones, impresiones y pensamientos que comprenden ese contexto son inseparables de la identidad que

---

<sup>47</sup> Para Menoyo (2012, 71) desde la década de los 70 (con el advenimiento de la segunda ola feminista) se hacen evidentes, por parte de las artistas feministas, las restricciones a nivel teórico, discursivo y formativo que imperan dentro de Arte (así con mayúscula) como institución oficializada por el orden masculino en el poder. En este sentido, para las feministas se hace necesaria una crítica propia que fuerce los límites de los postulados ideológico-culturales y la propia Institución Arte (igual con mayúsculas) con la historia del arte y el discurso del arte de dominio masculino.



producen” (Canning, 1993, 530).<sup>48</sup> Así, el feminismo y el teatro se alían en los intentos para desmembrar y después reconstruir los imaginarios y postulados político-artísticos masculinizados en unos propios de y para las mujeres (Case, 1988).

Visto lo anterior replanteo la pregunta referida párrafos arriba, ¿cómo, entonces, se verá reflejada (literalmente) la combinación feminismo-teatro? Para contestar a esta pregunta utilizaré como ejemplo la farsa de Rosario Castellanos.

---

<sup>48</sup> “The term experience describes the process of constructing an identity in context. The events, emotions, impressions, and thoughts comprising that context are inseparable from the identity they produce.” La traducción es mía.

## 2.2 *El eterno femenino*. Un carrusel de imágenes de la mujer

Dentro de la vasta obra literaria y filosófica de Rosario Castellanos *El eterno femenino* se posiciona como la manifestación palpable de su ideario feminista al corporizarlo por medio de las actrices y actores, más los elementos escenográficos, sonoros, técnicos, etc., por el que tantos años luchó: lograr la libertad de acción y pensamiento de y para las mujeres mexicanas. Resulta interesante revisar la génesis de la obra no tanto como un mero hecho anecdótico, sino como un reflejo de las mismas vicisitudes que las mujeres tenían (en la idea de la autora) para acceder a la cultura y ponerla en práctica.

Según Castellanos, el gran problema para que las mujeres no accedan o se desarrollen dentro del ámbito cultural es que o no les interesa (preocupadas más por desarrollarse como esposas y madres), o no les es permitido, o definitivamente se les considera incapaces para ello.<sup>49</sup> En el caso de la obra, la propia Castellanos se negaba a escribirla ya que, después de algunos intentos y aunque ya había escrito teatro para títeres, se consideraba poco capaz de escribir y hacer teatro “[Después de un tiempo en cama por enfermedad] datan los poemas de *El resplandor del ser* y *las tentativas dramáticas* en verso que primero se limitaron a un acto: *Eva, Judith, Salomé*. Después a dos: *Vocación de Sor Juana*, y por último a tres: *La creciente*, la cual me convenció –después del fracaso absoluto de la pieza *Tablero de damas* y de *Casa de gobierno* (ambas en prosa)– de que mi forma de expresión no era el teatro” (2012, 108). A pesar de esta autolimitación impuesta y animada por sus amigos la actriz Emma Teresa Armendáriz y el productor y director Rafael López Miarnau se decide a, primero, proporcionar la información necesaria sobre la cuestión de las mujeres para que otro dramaturgo le diera coherencia y después, al

---

<sup>49</sup> Ver sus trabajos *Sobre Cultura Femenina* (1950) y *Declaración de fe* (1959) donde desarrolla a profundidad el tema.

considerar que sus ideas no eran reflejadas como ella lo quería, a escribir la obra, misma que terminó en la Pascua de 1973 (Ortiz, 1975, 9-11). La farsa fue publicada de manera póstuma por el Fondo de Cultura Económica en 1975.

Después de este largo periplo la obra se estrenó el 9 de abril de 1976<sup>50</sup> en el teatro Hidalgo con la producción de Manolo Fábregas, dirección de López Miarnau y escenografía de Julio Prieto. El elenco lo encabezó la propia Emma Teresa Armendáriz y junto a ella participaron Isabela Corona, Martha Ofelia Galindo y Alejandro Aura (Antonio, 2010, 16). Desde el día del estreno la obra causó controversia tanto por el tema como por la escritura misma del guión; en palabras de Armendáriz: “hubo controversia entre la gente [intelectuales, artistas y público que asistieron a la función]. Unos decían que Castellanos no hubiera escrito teatro; para otros todo lo contrario. Sin embargo, la crítica feroz de Rosario a nuestra sociedad, a las mujeres y a los hombres, quedaba en el espectador” (en Antonio, 2010, 16). Ahora bien, adelantándose a cualquier reacción (con la premisa de la afectada modestia) la misma dramaturga realiza una crítica a su obra, que es al mismo tiempo una guía interpretativa y desglose de la farsa:

Señora 3 (*A Lupita.*): ¿Cómo se llama la obra?

Lupita: Se llama *El eterno femenino*. No hagamos caso de la falta de originalidad del título, que no es sino un lugar común plagiado literalmente de Goethe. No la consideremos desde el punto de vista crítico, porque tendríamos que condenar la arbitrariedad de las secuencias, la inverosimilitud de las situaciones, la nula consistencia de los personajes. Éstos son problemas técnicos de la estructura dramática, que no nos competen, como no nos compete la mescolanza de géneros, el abuso de recursos que no son teatrales y, sobre todo, el lenguaje, que cuando no es vulgar pretende ser ingenioso o lírico y no alcanza más que la categoría de lo cursi. Hay algo más que tampoco tomaremos en cuenta en este momento, y es el modo

---

<sup>50</sup> De la misma manera en que existe la controversia acerca de la fecha de nacimiento de María Luisa Ocampo la hay en la fecha de estreno de la obra. Dahlia Antonio da como fecha de estreno la referida en el texto; sin embargo, en la cartelera de los teatros del IMSS (publicada el seis de abril en *El Día*) se da el día 10 como fecha de estreno. Otra cartelera publicada en el mismo diario anuncia el estreno el día siete de ese abril. Por último, una nota fechada el 10 de abril reseña la obra dando como fecha de estreno el día nueve (“Ayer se estrenó una obra que confirma las virtudes de la risa”, 1976, 21). Tomando en cuenta esta situación coincido con Antonio en la fecha de estreno de la obra.

con que trata nuestra historia. La autora, obviamente, no la conoce. Al desconocerla es incapaz de interpretarla y, como si eso fuera válido, la inventa. Y la invención tiende siempre a degradarnos y a ponernos en ridículo (Castellanos, 1975, 182-183).

A partir de esta pauta que marca la autora (más otras que se perciben al interior del texto) realizaré el análisis de la obra.

La obra se divide en tres actos; de éstos el primero (donde se presenta el periplo matrimonial) consta de cuadros dramáticos<sup>51</sup> que llevan por nombre “Obertura”, “Luna de miel”, “La anunciación”, “La cruda realidad”, “Crepusculario” y “Apoteosis.” En el segundo (donde aparecen varias figuras históricas femeninas) y tercero (la continuación de los diferentes estereotipos femeninos ya introducidos durante el primer acto) aunque no vienen señalados como tal dentro del texto literario, sí es posible dividirlos igual por cuadros de acción dramática según se presentan cada uno de los distintos personajes que aparecen en ellos. Aunque en esencia la división tripartita parece corresponder a cualquier obra de tipo aristotélico en realidad no funciona así: “*El eterno femenino* no sigue las pautas estructurales del drama aristotélico. Sus tres actos no reflejan una trayectoria de presentación-enredo-desenlace. Son divisiones que podríamos llamar, temáticas en vez de dinámicas” (Bockus, 1987, 50). Es precisamente la composición formal<sup>52</sup> lo que llama primero la atención de la farsa y es, también, el primer mecanismo que pone de manifiesto y provoca el proceso de distanciamiento entre ésta y el lector (el público lo notará durante el transcurso de la obra).

---

<sup>51</sup> Es decir la: “Unidad de la obra desde el punto de vista de los grandes cambios de espacio, ambiente o época. [...] La alusión a la pintura implícita en el término *cuadro*, señala con precisión toda la diferencia con el acto: el cuadro es una unidad espacial ambiental que sirve para caracterizar un ambiente o una ‘época’; es una unidad temática y no actancial” (Pavis, 1984, 108).

<sup>52</sup> Entendida como la define Alfonso Reyes “la forma es una realidad exterior [...]. Pero la forma no agota la materia, porque no toda habla tiene intención ni valor estéticos. [...] La forma responde, pues a la intención o destino estético [...]. Cualquier obra literaria puede servir para entender lo que sea la forma: es la obra misma en su entidad total y final” (1997, 428).

La protagonista de la historia es Lupita (nombre con una enorme carga de significado que remite de manera directa a la madre mexicana por antonomasia: la Virgen de Guadalupe), joven que acude a: “*Un salón de belleza en una colonia residencial de la clase media mexicana en el Distrito Federal*” (Castellanos, 1975, 23) para que le arreglen el cabello el día de su boda. La acción parte de este espacio escénico para después dividirse en varios espacios dramáticos (la carpa de la feria, el museo de cera del segundo acto o el aula de escuela del tercer acto, por poner algunos ejemplos)<sup>53</sup> donde Lupita adoptará distintas personalidades según las circunstancias en las que se vea inmersa: “Este marco, entonces, sirve de ancla tanto temporal como espacial. Además, el espacio escénico de un salón de belleza tiene significado simbólico con respecto al papel que se asigna a la mujer en la sociedad –el de adornar y agradar” (Bockus, 1987, 51).<sup>54</sup>

Hay un inmediato desmarque de la dramaturga de las concepciones del teatro de corte realista fuera de la obra “[...] *se trata de un texto no de caracteres sino de situaciones / Esto quiere decir que los protagonistas han de definirse por las acciones (que, a veces serán únicas), por las palabras (que no serán muy abundantes) y, fundamentalmente, por su vestuario y por el ambiente en que se mueven*” (p. 21). Dentro, los elementos que la componen se mueven en varias direcciones que la dotan de significados diversos, pero que también construyen la unidad última de significación, el discurso profeminista de la

---

<sup>53</sup> El espacio escénico es la concretización física (con toda la carga propia de un signo) en el escenario de la visión del dramaturgo manifestada en el texto literario; este último se conoce como espacio dramático y es construido por el lector por medio de su propia imaginación, primero, y por el director y escenógrafo, después (Pavis, 1984, 169-173) para que, en último término, el espectador se adentre y participe del juego de representación al presenciar la obra.

<sup>54</sup> Para Rosario Castellanos la belleza en las mujeres sirve para inmovilizarlas y circunscribirlas a espacios (el salón, el palacio, el hogar) alejados lo más posible del campo y el contacto de la naturaleza (sus orígenes remotos) y convertirla en un objeto digno de admiración y adorno: “Antítesis de Pigmalión el hombre no aspira, al través de la belleza, a convertir a una estatua en un ser vivo, sino un ser vivo en una estatua” (1992, 11-12).

dramaturga. Además, en la clasificación de la obra igualmente existe una serie de relaciones intergéricas que más que hacer confusa su aprehensión la clarifican.

La autora clasifica su obra como farsa: “*El texto, como se avisa desde el principio, es el de una farsa que, en ciertos momentos, se entenece, se intelectualiza o, por el contrario se torna grotesca*” (p. 22). ¿Por qué utilizar este género en particular para enviar un mensaje de cambio que ameritaría toda la seriedad posible? Por las características propias del género fársico.

Si el artista está obligado a tomar elementos de la realidad para crear su obra, la diferencia estriba en los mecanismos mentales que utiliza para lograrlo; dentro de estos mecanismo el humor (uno de los elementos principales de la farsa, si bien no el único) transmuta la realidad aunque no se aleje de ella ni la niegue (Hernández, 2011a, 216-217). Además, el mensaje que se envía al lector o al público al llegar dosificado, o transmutado, de la realidad tal cual pierde parte de su valor referencial: “La farsa no es vehículo de consejos morales porque resultarían obvios; ningún ser humano con sentido común soporta que se le haga ver desde un foro que *no debe* cometer asesinatos en serie, ni ningún otro acto estigmatizado desde siempre por la convivencia, las tradiciones y, en muy repetidos casos, las buenas costumbres” (Hernández, 2011a, 216). Así el mensaje enviado por la dramaturga no alcanza el valor de una enseñanza o ejemplo, pero tampoco pierde credibilidad ni es entendido como una invención pura: “No arremeter contra las costumbres con la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto sino poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa. ¡Y necesitamos tanto reír porque la risa es la forma más inmediata de liberación de lo que nos aprisiona!” (Castellanos en McNab, 2000, 80).

Aún más, la risa funciona como un mecanismo develador de los vicios y problemas de una sociedad concreta o de un grupo perteneciente a ella:

Al observar la risa más allá de su *absurda* apariencia, se pueden llegar a dilucidar algunas formaciones que de otra manera permanecen sumergidas bajo el velo de la cotidianidad y/o conformidad. En la interacción social, se crean y acatan *reglas* sociales conocidas y dadas por descontadas por la sociedad que terminan configurando la vida cotidiana. Estas reglas, la mayoría de las veces imperceptibles, saldrán a la luz cuando alguien las llega a *quebrantar* por medio de, por ejemplo, un chiste. Además de poder poner en cuestión alguna certezas sociales, el humor también puede reflejar las diferencias jerárquicas entre distintos colectivos de una comunidad (Anduaga, 2011, 21).

Así entonces, el humor en la farsa de Castellanos, que raya incluso en humor negro,<sup>55</sup> es arma: “Esta burla confina a veces con la caricatura bufonesca, a veces con el sarcasmo meditado; sacude rudamente los nervios o se hunde y alberga en la memoria. Es obra de la imaginación extravagante o de la indignación concentrada” (Pirandello, 1968, 49); pero también es una visión del desencanto social acerca de la condición de las mujeres lo que emparenta a *El eterno femenino* con el teatro del absurdo que intenta “privilegiar un ‘teatro’ que explora las potencialidades escénicas y del lenguaje, traduciendo así la angustia metafísica y la irracionalidad del ser humano” (Brncic, 2014, 52).

Por principio, la galería de personajes femeninos, tipos unos (los históricos) estereotipos<sup>56</sup> los más (desde Lupita-novia hasta Lupita-académica) pueden ser vistos como un conjunto de muñecas (en un amplio sentido semántico) que responden a determinaciones socio-culturales impuestas, particularmente los segundos:

Mamá (*Poniéndose cómoda.*) [A Lupita]: Bueno, ahora que, por fin, nos han dejado tranquilas, vamos a tener una larga, muy larga plática, de mujer a mujer. Voy a

---

<sup>55</sup> “El humor negro constituye la expresión humorística más audaz, el alzamiento más herético contra la ley del lugar común: extiende la contradicción de los valores más venerados [patriarcales en este caso], los trastoca, los identifica y los anula” (Stilman, 2014, 13).

<sup>56</sup> Los estereotipos son “producto de tradiciones históricas, modismos, historia cultural, marginación social, crisis o conflictos sociales o de la ‘imaginación’ de quienes tienen el poder y los medios para crearlos y difundirlos” (Bustos, 1989, 160). De aquí que se considere que un estereotipo resulta una invención social mientras que un tipo es una caracterización social de seres que conforman una sociedad.

explicarte, con todos los detalles qué es lo que va sucederte [durante y después del embarazo]. (*El sonido de la voz de la madre se pierde entre el estruendo de truenos y relámpagos de una tempestad desatada. De pronto sobreviene el silencio y se escucha la voz de la mamá que dice:*) Como ves, no hay felicidad comparable a la de ser madre, Lupita. Aunque te cueste, como en muchos casos, la vida. Y siempre, la juventud y la belleza. Ah, pero ser madre... ser madre... (pp. 45-46).

Determinaciones que se reflejan en el estado consciente a partir de la imposición de estados alterados de la sique femenina.

Cada una de las etapas por las que atraviesa la protagonista es producto de distintos sueños. Así, al lector o al público las situaciones le parecen fuera de la realidad (que lo son) o irónicas; además los sueños son pesadillas donde se refleja el absurdo de la condición humana –femenina en este caso– (Wagner, 1967, 59), que acata por convicción o a la fuerza los roles establecidos. Por ello cada vez que Lupita despierta se encuentra asustada de las diferentes realidades a las que ha tenido acceso:

Lupita: ¡Auxilio! ¡Socorro! ¡Sáquenme de aquí! ¡Me ahogo! Me ahogo... Auxilio... Socorro...

*Oscuro. Al prenderse la luz estamos de nuevo en el salón de belleza. La dueña y la peinadora corren a desconectar el secador bajo el cual se encontraba Lupita y la ayudan a salir. Tambaleándose, sostenida por sus salvadoras, exclama:*

Lupita: ¡Qué pesadilla más horrible! Nunca lo hubiera creído... Horrible... pesadilla... horrible... (p. 69).

Entonces la farsa “puede subrayar el sentido trágico de un texto... Nunca he comprendido la diferencia entre lo trágico y lo cómico. Lo cómico al enfocar de inmediato lo absurdo, contiene para mí más desesperación que lo trágico. Lo cómico no tiene escapatoria” (Ionesco en Wagner, 1967, 60). Ese sentido del absurdo queda de manifiesto al final de la obra en una doble vertiente: el problema de la protagonista porque no la han peinado el día de su boda, pero también por ser mujer (Bockus, 1987, 52): “Lupita (*Azorada, mirando al público como quien busca auxilio*): ¿Mi problema? (*Se jala las mechas y vuelve a patelear*): ¿Mi problema? ¡Chin! (p. 196).



Ahora bien, la multiplicidad de facetas en las acciones de Lupita también responden a las concepciones artísticas sobre la construcción del personaje vigentes en ese tiempo: la búsqueda de su desmantelamiento como entidad única e inamovible (propia del teatro realista) en aras de una diversidad de significados asociados con la perspectiva psicoanalítica de las variadas identidades del “yo” (Bobes, 1987, 205-208). De aquí entonces que la obra también se emparente con el teatro surrealista<sup>57</sup> ya que el largo periplo de la protagonista no corresponde a un desdoblamiento de personalidad intencional (como sucede con Saraí en el monólogo de Hernández), sino a una alteración de la conciencia por medio de un aparato externo que le provoca los diferentes sueños-realidades:

Agente: [El aparato que intenta vender] Aparte de emitir unas vibraciones que amortiguan la sensación no placentera del secado –el ruido, el calor, el aislamiento, etc. – cumple una función positiva. Induce sueños.

Dueña: ¿Sueños?

Agente: ¡Maravillosos sueños! Durante todo el tiempo que la cliente esté sometida a la acción de este aparato, sueña (p. 29).

El otro artefacto catalizador de los estados de conciencia de Lupita son las pelucas que representan diferentes tipos de mujeres: la señorita solterona, la prostituta, la amante y la mujer profesionalista, entre otras:

[Una clienta] *Comienza a cuchichear en el oído de la novia, mientras la peinadora va colocando las pelucas –cada una con su respectiva cabeza de plástico– de modo que puedan ser contempladas en todo su esplendor y apreciadas en todas sus diferencias y en cada uno de sus detalles* (p. 141).

---

<sup>57</sup> En el teatro surrealista se intenta romper con las teorías del de corte naturalista y psicológico y con la concepción del espectáculo como mero divertimento. Al inmiscuir la realidad profunda del espectador dentro del hecho escénico, se pretende que “todo lo referente a la ilegibilidad y a la fascinación magnética de los sueños, todas esas capas oscuras de la conciencia que son cuanto nos preocupa del espíritu, [...] se irradie y triunfe en un escenario” (Béhar, 1971, 179). Los dramaturgos surrealistas creían que el lenguaje es el vaso comunicante por medio del cual se hace llegar al espectador a estados superiores a la realidad y de toma de conciencia; este lenguaje (corporizado por la actriz o el actor) intentaba proyectar, a través de la mecánica del cuerpo, los ámbitos internos de la sique humana. De esta manera se llegaba, o se intentaba llegar, a una concepción del teatro total, lugar lleno de magia donde se reunirían los espectadores con el espectáculo para superarse a sí mismos, al identificar sus deseos escondidos con los acontecimientos puestos sobre el escenario; consiguiendo de esta manera la catarsis aristotélica o “purga de pasiones” según los surrealistas (Béhar, 1971, 183).

Aún más, el estado de sueño cumple una función primordial para la sujeción de las mujeres a las leyes de corte masculino: construirle paraísos artificiales (piénsese en la telenovelas pasadas y actuales) y con ello evitar que cavilen acerca de sus problemas y se hagan cargo de sus decisiones y destino:

Agente: [...] Nuestros expertos hicieron una encuesta: ¿qué hace una mujer reducida a la inercia total durante una hora?

Peinadora: Se aburre.

Dueña: Se duerme.

Agente: Contábamos con las dos respuestas [...] Pero cuando se descubrió que el aburrimiento y el sueño eran sólo transitorios y que podían tener otras consecuencias... entonces... entonces fue necesario inventar algo para conjurar el peligro...

Peinadora: ¿Cuál peligro?

Agente: Que las mujeres, sin darse cuenta, se pusieran a pensar. El mismo refrán lo dice: piensa mal y acertarás. El pensamiento es, en sí mismo, un mal. Hay que evitarlo (p. 28).

Aquí se encuentra el trasfondo ideológico de la dramaturga. Lupita, como representación de las mujeres mexicanas en sí misma y por medio de los diferentes *alter ego* por los que va transitando a través de la farsa, es adormecida por los aparatos de dominación masculina (literalmente representados por la secadora de cabello, el adminículo que presenta el agente, más las pelucas) y aunque esos sueños terminan en pesadillas, en su inconsciente repite las mismas ideas:

Lupita: [Al hablar sobre la obra *El eterno femenino*]:<sup>58</sup> ¿Que nuestros más venerados, nuestros más caros símbolos, están siendo objeto de mofa en un teatro capitalino?

Señora 2: (*A su vecina*): ¿Contra quién hablan tú?

Lupita: Contra la que es pilar de nuestra sociedad, contra la que transmite los valores en los que nos sustentamos a las generaciones futuras, contra la que es el manantial de nuestra fuerza y nuestra entereza: contra la mujer mexicana.

Señora 3: ¿Cuál mujer?

Lupita: Yo diría contra la mujer, en abstracto. Pero el ataque es específico y va dirigido contra la abnegación de las madres; contra la virtud de las esposas; contra la castidad de las novias; es decir, contra nuestros atributos proverbiales, atributos

---

<sup>58</sup> La autorreferencia paródica de Castellanos sobre su propia obra refuerza el espíritu catártico que posee la farsa como género teatral, pero también el sentido de crítica social del texto, en sentido amplio.

en los que se fincan nuestras instituciones más sólidas: la familia, la religión, la patria (pp. 181-182).<sup>59</sup>

Ante la repetición de los términos de comportamiento femenino según los postulados masculinos, por medio de un personaje sin nombre se vierten las ideas y conclusiones que sobre el feminismo y la lucha de las mujeres caracterizan a Rosario Castellanos:<sup>60</sup>

Señora 4: Lo que yo trato de demostrar es que, si nos ceñimos a la maternidad como única función, no seremos indispensables por mucho tiempo.

[...]

Señora 4: Compañeras no hemos sido nunca. Siervas, sí. En tiempos de paz. Y después de las victorias, el reposo del guerrero. Pero ya no somos ni eso.

[...]

Señora 4: La Biblia es un libro muy hermoso que hay que leer, que hay que disfrutar, pero que no se tiene que tomar al pie de la letra.

[...]

Señora 4: ¿Y qué otra cosa es la familia mexicana? El machismo es la máscara tras la que se oculta Tonantzin para actuar impunemente.

[...]

Señora 4: La planeación familiar es un asunto político, no privado.

[...]

Señora 4: La tercera vía tiene que llegar hasta el fondo último del problema. No basta adaptarse a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que reinventarnos (pp. 189-194).

En el discurso de la mujer anónima (que bien podría ser la propia Castellanos) se descubren rasgos del teatro épico de corte brechtiano; un teatro que intenta crear conciencia política entre los espectadores, principalmente, y los lectores de la obra dramática, pero que también pretende enseñar por medio de la risa y la catarsis propias de la farsa: “El teatro épico regresa al juego, a la fábula escénica que no pretende ser más que eso: una fábula que

---

<sup>59</sup> Virtudes todas propias de las mujeres mexicanas por asignación masculina puesta en práctica por medio de las distintas instituciones sociales: “Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asigna la ley, la sociedad o la moral. [...] Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores o las energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer sólo es el reflejo de la voluntad y querer masculinos” (Paz, 1999, 39).

<sup>60</sup> Para profundizar sobre este particular remito de nuevo al lector a los libros de Castellanos *Sobre cultura femenina* (2009) y *Mujer que sabe latín* (1992); así como al trabajo de Juan Ventura Sandoval (1987) “El feminismo y Rosario Castellanos.”

quiere decir algo importante para nuestra vida y para la sociedad que nos rodea; se trata de ‘Lehrstücke’ o piezas didácticas” (Wagner, 1967, 56).

Para lograr su propósito el teatro épico se vale del distanciamiento: “[...] según Brecht, al teatro épico no le interesa desarrollar intrigas como presentar situaciones. Pero presentar, en este caso, no significa representar en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata de descubrir ante todo las situaciones. (Se podría decir también: de distanciarlas). Este descubrimiento (distanciamiento) de situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos” (Benjamin, 1966, 10).

Entre las diversas técnicas de distanciamiento presentes, además de la mezcla de géneros que tiene como base a la farsa, se encuentra la intertextualidad no sólo con otros autores (en la ya citada galería de personajes femeninos en los que se desdobra Lupita resuenan ecos de Pirandello en *Seis personajes en busca de un autor*, de 1921, o en la caracterización de Carlota durante el segundo acto se perciben rasgos del mismo personaje según lo retrata Usigli en *Corona de sombra*, de 1943, sino también con la obra misma de Castellanos tanto ensayística como lírica y narrativa: el poema “Jornada de la soltera” (p. 142) fue publicado originalmente en el poemario *Lívica luz* en 1960; la personificación de la protagonista como abuela también recuerda a la del cuento “Cabecita blanca” del libro *Álbum de familia* (1971). Otro elemento que sobresale se concentra en el juego metateatral.

En un sentido amplio la metateatralidad se define como: “[...] todo drama que trata la vida como ya teatralizada” (Abel en Bockus, 1987, 53). Esta condición se manifiesta en la farsa de manera plena durante el segundo acto cuando Lupita se pasea por la feria:

*Las luces y las imágenes del salón se desvanecen con lentitud y, de pronto, vemos a Lupita en una feria con sus juegos, sus merolicos y sus exhibiciones de monstruos. Lupita [...] se detiene ante una acarpa de vivos colores y llamativos anuncios dibujados por un pintor ingenuo (p. 72).  
[...]*

[...] *Lupita; paga su entrada y tiene acceso al interior de la carpa. Hay en ella una representación [...]* (p. 73).

O dentro del museo de cera:

*Cuando la luz vuelve a encenderse encontramos a Lupita, con aire todavía de extraviada, frente a un museo de cera en el que, en una serie de nichos, se encuentran –representadas de la manera más convencional posible– la Malinche, Sor Juana, Doña Josefa Ortiz de Domínguez, la Emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y la Adelita* (p. 85).

Ahora bien “la estructura del espacio imaginario de la obra metateatral corresponde a la estructura del espacio del espectáculo real. La actitud mimética del teatro empieza por el espacio. [...] el metateatro refleja al espectáculo social, [porque] el metateatro tematiza la realidad del espectáculo” (Rivera, 1992, 194). Así, cada uno de los personajes que desfilan ante Lupita representan un papel teatral asignado según la historia oficializada: “Sor Juana: [Será difícil que Lupita reconozca a las figuras históricas] Porque nos hicieron pasar bajo las horcas caudinas de una versión estereotipada y oficial. Y ahora nos vamos a presentar como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos” (p. 87); inclusive la misma Lupita asume su rol de espectadora: “Lupita: Creo que aquí la única que tiene derecho a opinar soy yo porque pagué mi boleto. Y quiero que me den lo que me prometieron: un espectáculo [...]” (p. 87).

En último término, la protagonista misma representa diversos papeles según cada una de las personalidades que va adoptando a lo largo de la farsa (Bockus, 1987, 53-54), papeles que bien pueden ser entendidos como marionetas o guiñoles que además de desarrollar un papel previamente asignado por la autora: “Sus personajes [de Castellanos] se asemejan a marionetas requeridas para su tema” (G. de Anhalt, 2012, 103) o los de los que ostentan el poder, también son instrumentos humorísticos, incluso con un cierto humorismo desencantado emparentado con el esperpento valleinclaneano: “La marioneta es

una palabra que actúa y en eso reside su esencialidad, en el mimo verdadero de la palabra humana viva, tanto más viva en cuanto está confrontada con la máquina” (Claudel en Piedrabuena, 2009, 132).

Para terminar con las características del teatro épico (sin agotar el tema por supuesto) el distanciamiento también se marca por medio de elementos de tipo narrativo como la proyección de películas, las canciones (el corrido de “El eterno femenino” después del telón final), carteles, entre otro tipo de elementos;<sup>61</sup> estos remarcan el sentido de caricatura desglosada en cuadros o viñetas (Bockus, 1987, 52) que la dramaturga propone al principio del texto literario: “*Es aconsejable la exageración, de la misma manera que la usan los caricaturistas*” (p. 22).

Así pues, por medio de las técnicas de distanciamiento, Rosario Castellanos

[...] realiza la “cartografía” de las mujeres, de las imágenes, mitos, máscaras, y falsos espejos que la ideología oficial de la sociedad mexicana, desde la Conquista hasta la década de los sesenta y setenta, ha utilizado para identificar, definir, marginar y confinar a la mujer, privándola de toda posibilidad de participación activa y responsable en la vida social y cultural del país.

[...]

En dicha mitología [cultural en la que Castellanos intenta descifrar lo que significa ser mujer y mexicana] confluyen además las imágenes particulares del contexto cultural mexicano que forman hoy el referente de la cultura popular del país. Habría que aclarar que bajo el concepto de cultura popular no incluimos las expresiones culturales rurales o indígenas de México, sino “aquello asimilado a la conducta y/o a la visión de las clases mayoritarias”, y que es resultado de un largo proceso de dominación ideológica y de dominación propio de la industria cultural (Bundgård, s/f, 9-10).<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Elementos que fueron efectivamente utilizados en el montaje: “Pero otros eran auténticos hallazgos que enriquecían la obra, como las proyecciones cinematográficas [...]. Proyecciones que eran muy sugestivas al dar la posibilidad a la protagonista de reflejarse en la pantalla a la vez que actuaba en el escenario. [...]. Muy brechtiano el episodio de la cieguita que canta un corrido, un brechtianismo a la mexicana” (Rabell, 1976).

<sup>62</sup> Industria cultural a la que Samuel Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934) ve como fallida y qué, paradójicamente, construye una identidad cultural particular para lo mexicano, misma que se define por la parálisis, la autodenigración, la tendencia a la copia y la influencia francesa en la cultura nacional, entre otros. Analizando las distintas participaciones de los *alter ego* de Lupita me parece que la concepción de Castellanos, aterrizada en la actuación de las mujeres, no está tan alejada de la de Ramos.

Esta cartografía, o carrusel, de figuras femeninas terminan por presentar una sátira de las costumbres y asignaciones femeninas según los discursos oficiales de la época (y anteriores) particularmente en el primer y tercer actos en los que Lupita se caracteriza (aquí otro elemento metateatral, el teatro dentro del teatro) según los diferentes estereotipos femeninos oficializados: “Si la sátira es una representación crítica (siempre cómica, muchas veces caricaturesca) de la realidad, ¿qué otra cosa son estos cuadros de los actos primero y tercero? En este caso la ‘realidad’ satirizada se compone de las estructuras sociales, los prejuicios, las actitudes y los tipos que juntos conforman el papel de la mujer” (Bockus, 1987, 54). Ahora bien, para que la sátira funcione en la farsa de Castellanos (y deje ver todo el potencial de su intención crítica) es necesario que se apoye en la ironía lingüística, pero sobre todo dramática, misma que se aprecia en dos vertientes: la utilización de las figuras históricas y la oposición de caracteres entre éstas y las diferentes Lupitas de los otros dos actos.

La ironía se define como la “figura de pensamiento porque afecta la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda entender otra, contraria” (Beristáin, 1995, 271); si aplicamos el término a los distintos estereotipos y tipos femeninos de la farsa entonces se entiende que: “Castellanos convierte símbolos que servían las metas de la sociedad patriarcal en otras que pudieran servir de modelos a la mujer liberada. [...] Es una manipulación magistral de la ironía dramática” (Bockus, 1987, 56). Así, la figura tradicional de Eva revierte por completo la historia bíblica y propone

para las mujeres que: “Eva (*Avanzando siempre*): [...]. La historia acaba de comenzar” (p. 85).<sup>63</sup>

Pero la ironía, y consecuentemente la sátira social, se aprecia aún más en la relación que se teje entre los tres actos. No es casual que Castellanos haya elegido el segundo acto para oponer las figuras históricas liberadas (con la excepción, quizá, de la figura de Carlota que, a pesar de todo se comporta según el imaginario histórico, es decir como un personaje frívolo que sólo busca el poder) a la/s figura/s de Lupita justo en el medio ya que de esta manera el lector y el público podrán aprehender las diferencias entre unas y otras y, en consecuencia, sacar sus propias conclusiones.

Es importante recalcar que la construcción de los diferentes personajes en la farsa (incluida la -re-construcción de los históricos) también tiene como intención tratar de desentrañar la esencia de lo mexicano o, mejor, de las mexicanas a través de, precisamente, estos estereotipos-tipos. Como señala Roger Bartra:

Así, la cultura política hegemónica ha ido creando sus sujetos peculiares [femeninos en este caso] y los ha ligado a varios arquetipos de extensión universal. Esta subjetividad específicamente mexicana está compuesta de muchos estereotipos psicológicos y sociales, héroes [heroínas], paisajes, panoramas históricos y humores varios. Los sujetos son convertidos en actores y la subjetividad es transformada en teatro (1987, 16).

Es contra estas asignaciones que Rosario Castellanos lucha por medio del humor ya que éste purga las pasiones del mismo modo que los géneros serios:

Y que no se diga que la catarsis es exclusiva de la tragedia, porque no sólo Bergson en este siglo la ha demostrado en la risa, sino que, en el Siglo de Oro, el muy aristotélico don Alonso Pérez Piciano, incorruptible retórico e insobornable preceptista, ya decía que la comedia está “hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y de la risa...” O sea, que tiene el mismo objetivo de

---

<sup>63</sup> En la farsa Castellanos utiliza a estas figuras históricas como paradigmas del cambio según cada época; resulta un ejercicio interesante comparar la visión de la dramaturga con la visión sobre la historia de las mujeres en México (véase López Hernández, 2007, 1-22) y así apreciar el proceso de distanciamiento de la obra teatral.



la tragedia, “limpiar el ánimo de las pasiones”, catarsis, y sólo cambian sus herramientas (Enríquez, 1994b, 13).

De esta manera, apoyada por “su inteligencia siempre alerta [que] encontró en las muchas gradaciones que puede tener el sentido del humor una de las mejores maneras de decir sus verdades sin lastimar demasiado a nadie, pues era una crítica casi implacable” (Guardia, 1976, 22) y con la premisa de divertir y enseñar, Rosario Castellanos da un paso más dentro del desarrollo de la creación dramática femenina en el país al utilizar una serie de géneros dramáticos que se interrelacionan y dotan de sentido crítico-social a la farsa (y al teatro en general y al escrito por mujeres en particular).

Pero también asciende en la concepción del personaje principal que simboliza tipos de comportamiento social (representados por medio de los personajes sucedáneos al primero), mismos que deben ser superados según el planteamiento de un personaje secundario (la Señora 4), equiparable a la autora, y que de hecho lo serán en las acciones y pensamientos de los personajes femeninos creados años más tarde por otras dramaturgas, entre ellas, Luisa Josefina Hernández.

### Capítulo III. Luisa Josefina Hernández. El teatro de la vida

La siguiente representante en este trazo sobre, y dentro, de la dramaturgia escrita por mujeres en México a través del siglo XX es Luisa Josefina Hernández. La distinción entre Hernández y sus antecesoras (Ocampo y Castellanos) radica en que su obra es más amplia y dentro de ésta la narrativa corre casi a la par que la dramática entrelazando elementos (a veces difusos, otras claros) entre uno y otro género:

La extensa obra de Luisa Josefina Hernández suele dividirse en dos grandes vertientes: la dramaturgia y la novelística, y la crítica especializada se ha ocupado de cada campo como si fueran compartimientos aislado el uno del otro. [...] Esta visión compartimentada de su obra ha eludido así un aspecto importante de su creación novelística, que es la teatralidad de su prosa [y, al mismo tiempo, la prosa de su obra dramática].<sup>64</sup> [...] No es tanto en un sentido de “adaptabilidad” como se manifestaría la teatralidad de ciertas novelas de Luisa Josefina Hernández –casi cualquier novela puede reescribirse dramáticamente y viceversa–, sino más bien la expresión de una visión de mundo [como sus predecesoras], de una concepción de la vida que mucho tiene que ver con la esencia del teatro: la vida como una representación, la teatralidad como retórica de la representación de la vida (Bradú, 1998, 101).

Esta particularidad en la obra literaria de Hernández tiene como base su formación académica ya que desde su estancia en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se dejó atrapar y subyugar por el hecho teatral y de ahí derivó, pocos años después, a la creación narrativa.<sup>65</sup> En palabras de la propia Hernández en entrevista:

Primero fue el teatro. Fue a instancias de Emilio Carballido (compañero de generación, junto con Sergio Magaña), quien es muy animador. Tú puedes escribir teatro –me instaba–, y yo decía: no. Pero como me lo decía a diario me aburrí, y le dije: lo voy a hacer. Entonces escribí una obra de la cual no guardo copia que se llama *Aguardiente de caña* pieza en tres actos, premiada en el Concurso de la Primavera de Bellas Artes, en 1951.

---

<sup>64</sup> Como ejemplo queda uno de sus últimos trabajos dramáticos titulado *Los grandes muertos* (2006) en el que a través de una extensa narrativa, la autora entreteje doce obras que tienen como eje discursivo las relaciones de una familia del sureste mexicano desde fines del siglo XIX hasta los primeros años de la Revolución; de manera que, como lo sugiere Bradú, el libro completo bien puede ser leído como una gran novela.

<sup>65</sup> E incluso la crítica teatral y literaria. Ejemplo de ello es el libro, de recién edición, que compendia varios de sus trabajos en este sentido (Reyes, 2015).

Entonces me animé y me puse a estudiar teatro en Filosofía y Letras (antes de eso había estudiado letras inglesas). Seguí escribiendo. Tuve la suerte de conocer a Seki Sano.<sup>66</sup> El vio *Aguardiente de caña* y me dijo: escribame una obra. [...].

–En el principio fue el teatro. ¿Y cuándo derivó usted hacia la narrativa?

–En el momento en que me aburrí de trabajar en equipo, que fue muy pronto. Porque no es igual que uno escriba un texto y lo entregue tal cual al editor y luego salga publicado a que pase por tantas manos y tantas sensibilidades como la obra de teatro.<sup>67</sup>

–Entonces ¿usted no cree que un director pueda interpretar el texto y hacer una versión libre?

–Creo que tiene derecho, pero uno no tiene por qué aguantarlo. También tiene derecho.

–¿Y cuál sería su línea narrativa, o su línea teatral?

–No tengo línea ni en el teatro ni en la narrativa. Si hay alguna intención sería la honestidad. O sea, verdades familiares, verdades políticas o verdades interiores (Hernández en Molina, 1987, 40-41).

Compartir las aulas y el gusto por la creación dramática junto a sus compañeros de generación (volveré sobre ello párrafos más adelante) y, sobre todo, crecer académicamente bajo la influencia de Rodolfo Usigli, de él heredaría años más tarde la clase de Teoría y Composición Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, da como resultado que Hernández conciba el teatro como un oficio que se sustenta en la técnica creativa y que, por lo mismo, se convierte en vehículo para transmitir ideas, pensamientos y reflejar la realidad político-social que rodea a la dramaturga:

La generación nuestra es una generación definitivamente universitaria; todos estudiamos en la UNAM y todos estudiamos teatro. Esto es importante porque te abre el mundo de la técnica consciente

[...]

Entonces, yo puedo tener muchas cosas que decir, pero el teatro debe ser mi instrumento y no yo el instrumento del teatro. Cuando yo tengo ganas de decir una cosa en forma realista, la digo, y si me parece que esa forma no me sirve, uso como instrumento otra forma. Me siento comprometida con la técnica, no con el estilo,

---

<sup>66</sup> 1905-1966. Director japonés que introdujo en México, entre otras técnicas, el método de trabajo actoral conocido como vivencial o stanislavskiano.

<sup>67</sup> Pero también por una necesidad estética del deseo de expresión “pasé de un género al otro por un deseo de libertad expresiva, sobre todo por el afán descriptivo que es difícil realizar en el teatro. El teatro es demasiado formalista, no todo se puede poner en él por las limitaciones de tiempo y espacio; lo descarnado se salva por los símbolos; en una prosa se puede decir más, es posible aumentar e intensificar la interioridad de los personajes” (Hernández en Negrín, 2006, 111).

pero sí comprometida con la verdad y la belleza (Hernández en Nigro, 1985, 101, 104).

Esta particularidad creativa de Hernández no es, como la dramaturgia escrita por mujeres misma, producto de una casualidad azarosa (la misma autora lo remarca en las entrevistas ya citadas), sino el resultado de la combinación de una serie de eventos artístico-culturales que se gestaron en México a partir de la segunda mitad del siglo XX, de entre estos destacan tres: los grupos Teatro en Coapa y Poesía en Voz Alta y la denominada por la crítica literaria “Generación de Medio Siglo” o “Generación del 50.” Por otra parte, para comprender el surgimiento de estas manifestaciones artísticas también es necesario conocer el contexto socio-histórico en que vieron la luz y se desarrollaron.

### **3.1 La década de los cincuenta. Teatro en Coapa, Poesía en Voz Alta y la Generación de Medio Siglo**

La segunda mitad del siglo XX en México constituyó una etapa de transición de una sociedad económica y socialmente regida por las actividades agrícolas y la vida en el campo hacia una que tiende a la modernización (una de las tantas que se han intentado en el país) sustentada en la industria manufacturera, principalmente, como consecuencia del auge económico de la posguerra.

Dentro de esta nueva dinámica surgen fenómenos sociales que van cambiando la cara de la nación: la consolidación de la clase media (reflejada en la aparición de nuevos actores sociales como los burócratas, los pequeños y medianos comerciantes, los florecientes industriales, etc.), el inicio de la migración del campo hacia las grandes urbes (con la ciudad de México a la cabeza) y el consecuente y paulatino abandono del campo; el crecimiento y conversión de la misma ciudad capital en una auténtica metrópoli con tendencia a igualarse a las grandes ciudades europeas o estadounidenses; la concepción de la educación como motor que impulse los cambios sociales y una mirada renovada hacia el arte, mismo que comienza a adquirir un estatuto de distinción y diferencia entre las capas de la sociedad (poco a poco la carpa y el teatro de revista comienzan a ser considerados espectáculos exclusivos de las clases bajas, por ejemplo).

En el ámbito político lo que, quizá, llama más la atención es la concesión a las mujeres del derecho a votar y ser votadas, conocido como “voto femenino” (1953), mientras que, dentro de la línea trazada una década antes, se impulsó la creación y el fomento de instituciones que promovieran el conocimiento y las artes:

De 1940 a 1954, la población estudiantil de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se había duplicado, y en 1953, al celebrar su aniversario número cuatrocientos, la universidad se trasladó a la espaciosa Ciudad Universitaria, al sur de la ciudad de México. Anteriormente, en 1947, el Departamento de Bellas Artes

del gobierno federal, se había convertido en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), cuyo objetivo era promover la presencia de artistas y capacitarlos. Para mediados de 1950, el INBA y la rejuvenecida UNAM –que sería uno de los patrocinadores de Poesía en Voz Alta– eran las dos instituciones culturales más poderosas de México (Unger, 2006, 20).

En cuanto al teatro, los años cincuenta atestiguaron el surgimiento de una serie de espacios de pequeño formato (los llamados “teatros de bolsillo”) y salones, igual pequeños, donde escenificar las obras, pero también de recintos de gran tamaño (el Teatro de los Insurgentes junto con el Auditorio Nacional fueron inaugurados en 1953) y complejos culturales, la Unidad Artística y Cultural del Bosque (que albergaba en esa época a la Escuela de Arte Teatral del INBA) abrió sus puertas en 1955. De igual manera la década del cincuenta presenció cómo el mismo hecho teatral se transformaba al buscar nuevos lenguajes y formas de enfrentarlo; así, aquellos elementos que por lo general estaban supeditados a los designios del dramaturgo comenzaron a tener una participación más activa y de mayor peso. La escenografía, el vestuario, los actores e incluso la iluminación y la música pasaron de tras bambalinas (Unger, 2006, 27-28) a ser parte fundamental dentro de la ahora denominada “puesta en escena”, alejada ya de la mera representación de raigambre decimonónica; todo bajo la guía de un nuevo creador que de a poco pretendía sustituir y arrebatarse el poder al autor: el director de escena: “[A partir de Poesía en Voz Alta fue posible] abrirle cauce al concepto de puesta en escena, de otorgar al director de escena la responsabilidad creativa del espectáculo teatral, más allá de la consabida idea de que lo más importante de un espectáculo teatral sea el texto dramático” (A. Ortiz, 2008, 49).

Este caldo de cultivo social, político, económico y cultural es la génesis de dos movimientos (desde la perspectiva escénica) que marcaron la evolución del teatro en México en un antes y después, consolidándolo e insertándolo dentro de la universalidad:

Teatro en Coapa y Poesía en Voz Alta,<sup>68</sup> y desde el lado literario la Generación de Medio Siglo.

Teatro en Coapa (1955-1964) se distinguió desde su concepción por la necesidad y el ánimo de acercar a la población estudiantil a las grandes obras del teatro español y novohispano, preferentemente, pero también del mundial. Fundado por Héctor Azar en las instalaciones de la Preparatoria número 5 tenía como objetivo “la difusión de joyas literarias clásicas, la adaptación de las obras al modo de ser de los jóvenes, la adecuación de los personajes para la comprensión de los textos y la consecuente facilidad para la memorización de los diálogos y su actuación” (Toriz, 2010, 27).

Además de estos objetivos, el grupo se caracterizó por adentrar a los estudiantes en la creación artística y hacerlos partícipes de ella. Sin embargo, su cualidad más importante se refleja en la idea planteada por Héctor Azar de romper con los moldes tradicionales de representación al llevar (primero por una carencia de recursos económicos y después ya como un *modus operandi*) las obras fuera de los muros del edificio teatral, es decir, sacar al teatro del teatro para presentarlo en lugares no convencionales para la época, atrios de iglesias, fuera de las aulas universitarias, patios de edificios públicos, explanadas, etc.: “En la segunda función, ya en 1956 [...] las representaciones se iniciaron nuevamente en los matorrales de la escuela para, posteriormente, hacer un recorrido por diversos escenarios: la Penitenciaría del Distrito Federal, el claustro del convento de Xochimilco, Santiago Momoxpan y la portería del convento de San Francisco en Atlixco, Puebla, donde clausuraron la temporada” (Toriz, 2010, 34). De esta manera se lograba, además de romper

---

<sup>68</sup> Sin olvidar que décadas después, y antes, existirían y existieron otros tantos como La Comedia Mexicana, el Teatro de Ulises, el Teatro de Ahora, los grupos teatrales auspiciados por el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS); instituciones como la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), el Centro Universitario de Teatro (CUT), la Compañía Nacional de Teatro (CNT) y editoriales como Editores Mexicanos Unidos, entre un largo etcétera.

con los moldes tradicionales de la representación teatral, acercar a un público amplio, generalmente poco inmerso en el fenómeno, al hecho y la tradición teatral.

Por otra parte, Poesía en Voz Alta fue un grupo constituido en 1956 que presentó ocho programas desde su fundación y hasta 1963. La formación del grupo surgió a partir de la idea de Juan José Arreola (1918-2001) de diseñar un proyecto, auspiciado por la UNAM, de recitales de poesía donde no sólo se escuchara al autor del poema o algún declamador, profesional o aficionado, sino que éstos estuvieran acompañados por música y pequeñas representaciones “a través de un enfoque escénico propositivo, tal vez mediante la teatralización del verso” (Unger, 2006, 33). Para lograr sus propósitos Arreola, siempre con el apoyo de las autoridades universitarias con Jaime García Terrés (1924-1996) a la cabeza, convocó a lo más distinguido de la intelectualidad mexicana de aquellos años entre los que se encontraban Octavio Paz (1914-1998), Leonora Carrington (1917-2011), Juan Soriano (1920-2006), Antonio Alatorre (1992-2010), Margrit Frenk (1925), un poco después Carlos Fuentes (1928-2012) y Juan García Ponce (1932-2003); además de, en aquel entonces, jóvenes artistas emergentes dentro del terreno artístico, egresados o alumnos universitarios, Héctor Mendoza (1932-2010), José Luis Ibáñez (1933), Juan José Gurrola (1935-2007), Nancy Cárdenas (1934-1994) y Tara Parra (1932) entre otros (Villaseñor, 1991, 7-8; Unger, 2006, 31-39).

Tres son las características que diferencian a este grupo de otros fundados antes, durante y después de esa época, y que lo convierten en parteaguas en la historia del teatro mexicano:

1. El uso del lenguaje como eje articulador de la puesta en escena. Más allá de la leyenda que se ha tejido en torno a quién de ambos escritores (Juan José Arreola u Octavio Paz) fue el verdadero impulsor y creador del grupo y al debate entre ambos sobre las



perspectivas de lo que había de representarse (Arreola proponía textos más académicos y de la tradición hispánica, mientras que Paz se inclinaba por poesía de vanguardia europea y estadounidense), lo cierto es que compartían una idea que se convirtió en central para Poesía en Voz Alta, el lenguaje como eje articulador de la puesta en escena: “Si los poetas no van a leer su propia poesía, si se va a invitar a actores, entonces hagamos un teatro imaginativo. ¡Qué es el teatro sino la encarnación de las palabras en nuestros cuerpos!... Hagamos un teatro, no sólo de situaciones, no sólo de ideas, sino de la palabra” (Paz en Unger, 2006, 35-36).

2. Si la palabra es el motivo principal de la representación, ésta debe apoyarse en elementos visuales más cercanos a la plástica creativa (es decir, alejados del simple decorado) y en la participación del actor-declamador (por ello es que invitaron a jóvenes inscritos dentro del teatro universitario): “Antes de Poesía en Voz Alta, comentaba Juan José Gurrola que todas las escenografías tenían una puerta y una pared y un cuarto de cierto tipo. Luisa Josefina Hernández asegura que las producciones de estilo español tenían escenarios más bien desnudos” (Villaseñor, 1991, 15). De aquí que la escenografía, el vestuario, la iluminación y la actuación devienen en parte importante tanto o más que el propio texto literario.

3. El posicionamiento del director ya no como mero transmisor de los designios del autor plasmados en el texto literario, sino como copartícipe de la puesta en escena o definitivamente en creador del hecho teatral: “Se puede afirmar que la organización de la puesta en escena de Poesía en Voz Alta constituye, como hecho estético sin precedente, el punto más elevado en el habla de la dirección escénica de México” (Margules, 1994, 280).

Así, Poesía en Voz Alta se dio a la tarea de concebir un teatro de vanguardia ajeno a los moldes realistas-naturalistas en boga durante las décadas anteriores, que a pesar de su

alejamiento de las tendencias españolas del último tercio del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX aún mantenía algunos resabios de éstas, y al mismo tiempo no dejaría a un lado la realidad extramuros (aunque Unger, 2006, sostiene que en sus inicios el grupo fue más bien una reunión de intelectuales con deseos de experimentar con el teatro):

No olvidemos que el teatro es uno de los medios de expresión y de comunicación que, junto con la poesía, son arterias vitales en la cultura de un país. El concepto de Poesía en Voz Alta se basa en la filosofía de que el teatro es una reflexión sobre la naturaleza, ideales y preparación y antecedentes de sus participantes, actores, directores, escenógrafos, autores, etcétera, y del público o audiencia, sino también de las influencias sociales y políticas (Villaseñor, 1991, 7).

Si en el ámbito escénico tanto Teatro en Coapa como Poesía en Voz Alta (sobre todo el segundo grupo) resultaron un punto de quiebre dentro de la historia del teatro mexicano, a nivel literario durante los años cincuenta se dieron a conocer una serie de escritores y dramaturgos que también convulsionaron la manera de apreciar la literatura: “Para la mayor parte de los críticos es la Generación de los cincuenta con la cual la dramaturgia mexicana se aparta definitivamente de las influencias europeas predominantes en los autores anteriores y ve surgir su propio rostro” (Martínez Monroy, 1994, 166).

Producto directo de la serie de transformaciones políticas, sociales y, por encima de todo, artísticas y culturales, Emilio Carballido (1925-2008), Sergio Magaña (1924-1990), Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos, Jorge Ibargüengoitia (1928-1983), Héctor Mendoza y Elena Garro (1920-1998) compartían además del compañerismo y amistad producto de su asistencia a las clases de teatro en la UNAM, salvo Castellanos y Garro, aunque las escritoras mantenían contacto directo con el resto de los integrantes, el intento de rejuvenecer los viejos aires dramáticos del país encerrados dentro de una dinámica en la que el realismo-naturalismo de corte decimonónico sentaba sus reales y dominaba la cartelera muchas de las veces con más afanes comerciales que de una auténtica búsqueda artística.

Los factores que influyen en la concepción teatral de esta generación son, según Fernando Martínez Monroy:

Primero, las clases que a partir de 1947 impartió Rodolfo Usigli, uno de los fundadores de la carrera universitaria de teatro junto con Enrique Ruelas y Fernando Wagner; segundo, la presencia del escritor Salvador Novo al frente del Instituto Nacional de Bellas Artes, quien confió y apoyó a dos de los tres grandes dramaturgos de esa generación : Emilio Carballido (*Rosalba y los Llaveros*, 1950) y Sergio Magaña (*Los signos del zodiaco*, 1951) –Luisa Josefina Hernández estrenaría en 1953 bajo el amparo de otra administración– y tercero: el estreno en México de *A Streetcar Named Desire* de Williams en 1948 [con dirección de Seki Sano]. Esa obra, recuerda Luisa Josefina Hernández, los haría adquirir conciencia de una gama más amplia de posibilidades para el teatro, poco exploradas hasta entonces en los dramas románticos que llegaban a nuestros escenarios desde España (1994, 168).

De la suma de estos factores surgió la propuesta dramática sobre la cual los autores:

[...] abordaron en sus obras, temas y formatos distintos a los utilizados por los dramaturgos anteriores. Y no es que no se hubieran abordado temáticas sobre la historia mexicana, sobre relaciones familiares y contextos provincianos o problemas psicológicos, que bien los hay desde el siglo XIX, sino que la estructura teatral, el tratamiento de los personajes y sobre todo el discurso, eran distintos (Merlín, 2008, 61).

Esto es, tomaron del realismo la capacidad de éste para explorar y potenciar el lenguaje<sup>69</sup> y la acción con la intención de configurar plenamente el carácter de los personajes “la base del realismo es la creación del ambiente y del carácter que se vuelve psicológicamente complejo, los personajes se hacen dueños de la acción, luchan contra las posibilidades y exhiben su poder o sus limitaciones” (Martínez Monroy, 1994, 168). Pero también subsanaron la polémica (surgida durante esa época) entre la palabra escrita y la acción sobre el escenario: “Y es, sin embargo, la palabra vuelta escritura dramática de los autores –ahora llamados de los cincuenta ya clásicos– la que convierte todos los esfuerzos de todos los componentes de la puesta en una realidad teatral” (Margules, 1994, 281).

---

<sup>69</sup> De la misma manera que los integrantes de Poesía en Voz Alta. Los puntos de coincidencia entre este grupo y el de los dramaturgos de la generación de los cincuenta se entienden ya que no resulta extraño que unos y otros hayan conocido el trabajo de cada cual.

En resumen, los dramaturgos de la Generación del Medio Siglo (junto con los novelistas, a su manera) utilizan los recursos heredados del realismo de influencia española y decimonónica para convertirlo en un instrumento de indagación social y psicológica al lado de otras expresiones artísticas como el expresionismo o el teatro del absurdo (A. Ortiz, 2008, 51). Se convierten en observadores de los sucesos que les rodean, tratan temas que se centran en la familia, pero no simplemente la convencional de clase media o alta (tan cara para los melodramas igual de raigambre española y de corte marcadamente comercial o de mero divertimento), sino también a aquellas de bajos recursos o a grupos sociales generalmente pocas veces puestos en escena, los estudiantes en *Las cosas simples* (1953) de Héctor Mendoza, por ejemplo. Las acciones de las obras salen de las cuatro paredes de la alcoba, la sala o el jardín de las familias con recursos para trasladarse a lugares poco convencionales: patios de vecindad, cárceles, hospitales, fuentes de sodas, calles y avenidas, etc. (Merlín, 2008, 30-31).

La ciudad, la cual cada día que pasa tiende a convertirse en la megalópolis que es actualmente, aún es el escenario preferido para el desarrollo de las acciones dramáticas; sin embargo, los dramaturgos de esta generación también voltean hacia el interior del país, a la provincia que, como otra marca de distinción de este grupo, deja de ser el lugar ideal y paradisiaco para convertirse en el escenario de los conflictos interiores de los personajes: Celia, personaje principal de *Los frutos caídos* (1955) de Luisa Josefina Hernández, decide salir de la ciudad para poner en orden su vida; sin embargo, para ella, como para muchos de los personajes creados por la autora, se puede huir de un espacio físico determinado, pero nunca es posible huir de ellos mismos: “Celia no es heroica y por lo tanto no puede ir más allá de sí misma: está incapacitada para superarse y su única solución posible es la de los demás: la aceptación consciente de su estado” (Ibáñez, 1957, párrafo 2). Así, en términos

muy generales es posible afirmar, junto a Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, que “la Generación de Medio Siglo, en el caso del teatro, se constituyó como un movimiento de amplio espectro que transformó las estructuras y los paradigmas del teatro mexicano del siglo XX” (2008, 41).

Ahora bien, todo este conglomerado de sucesos determina y da forma a la escritura de Hernández reflejado en la adquisición y desarrollo de una técnica de escritura dramática específica (plasmada tanto en su obra como en su teoría)<sup>70</sup> no exenta de estilo, pero si por encima de él: “No estoy comprometida con ningún estilo porque resulta que el material determina el estilo. Los temas piden una realización que viene a ser el estilo. El estilo es un instrumento de la realización del tema (Hernández en Martínez Monroy, 1994, 172). Esta particularidad la distingue de otras dramaturgas, la formación de María Luisa Ocampo era menos académica (recuérdese que estudió la carrera de Comercio) y Rosario Castellanos no logró consolidarse como dramaturga, por ejemplo; pero también le da la oportunidad de desarrollar diferentes tendencias teatrales y a partir de ellas expresar su pensamiento y visión de mundo: “La maestra Hernández explora, disecciona el sistema dramático y produce obras cada vez más complejas y no por eso menos cercanas a nuestra realidad, aunque su datación la ubique en otros siglos [como en el caso de *Figuraciones*], lo que da a los textos un ambiente, que sin dejar de ser cotidiano, aporta a la ficción escénica planos de acción distintos” (Merlín, 2008, 71). De aquí que la dramaturga transite del realismo al teatro didáctico, al auto sacramental, entre otros géneros, y vuelva, cuando así lo requiera el texto y lo que pretenda decir, al realismo.

---

<sup>70</sup> Una parte de ésta puede ser consultada en *Los frutos de Luisa Josefina. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática* (2011) editado por Felipe Reyes Palacios y Edith Negrín.

El realismo que utiliza Hernández en sus obras, también, se diferencia del de sus antecesoras, particularmente del de Ocampo. La diferencia radica, en que, por una parte, además de la intención de poner sobre el escenario una realidad específica, se vuelve a la interioridad psicológica de los personajes (sus miedos, motivaciones, dudas y certezas, etc.): “El realismo [a partir de la década de los 80] entonces es la vuelta a la psicología personal” (Hernández en Nigro, 1985, 103). Por otra parte, las acciones de los personajes, principalmente los femeninos, se desarrollan fuera del ámbito de lo doméstico para llevarlas a tomar determinaciones propias y alejadas de los discursos patriarcales oficializados: “Luisa Josefina Hernández rompe con la tradición de la dramaturgia femenina de los veinte, [la cual] no traspasaba el ámbito de lo doméstico y sólo hablaban de las mujeres en su casa, las relaciones matrimoniales [el problema de las madres solteras como en el caso de Ocampo] o el divorcio, sin nunca moverlas del lugar en que la sociedad las había colocado” (E. Leñero, 2008, párrafo 3).

Con base en estos antecedentes, más algunos referentes a estudios de género, en el siguiente apartado se pondrá de manifiesto la manera en que Luisa Josefina Hernández manipula las asignaciones simbólicas del cuerpo y la maternidad en el monólogo *Figuraciones* (1997), ésto si se considera que en su interior se da la representación de la mujer (que es una y varias a la vez) por medio del personaje principal, Saraí, quien se desdobla en otras, su esclava egipcia Agar y la esposa principal del Faraón, hasta lograr la confluencia entre lo universal planteado por el hombre y lo particular de las mujeres, para confrontar las asignaciones reconstruidas por la autora con aquellas de corte patrilineal, ponerlas en entredicho y, finalmente, resquebrajarlas, todo con base en el texto literario donde se plasma otro juego (este intertextual) con las Sagradas Escrituras.

### 3.2 La última frontera. Cuerpo y maternidad en *Figuraciones*

En el monólogo, la primera confrontación surge desde la autora misma al elegir un pasaje bíblico para enmarcar temporalmente la acción dramática: “Época / Génesis 12-20” (Hernández, 1997, 35).

Ahora bien, de acuerdo con las feministas de la Teología de la Liberación, las Sagradas Escrituras son producto de una interpretación reduccionista y excluyente de quienes primero tuvieron acceso a su lectura y posterior interpretación (los patriarcas, los hombres de la Ley, los filósofos) en detrimento de otros grupos, razas y géneros (el femenino sobre todo); así, es necesario rehacer la lecto-escritura de los textos considerados sagrados para reinsertar a las mujeres y demás grupos marginales dentro del canon y la tradición de los mismos hasta convertirlos en Escrituras Sagradas y no al revés (Pintos de Cea-Naharro, 2007; Gebara, 2004). Esto representa también una primera forma de empoderamiento femenino con respecto a los postulados religiosos de corte androcéntrico, ya que coloca a las teólogas, por lo menos, al mismo nivel que su contraparte masculina.

Por otra parte, Simone de Beauvoir afirma en el primer volumen de *El segundo sexo* (1949) que: “las mujeres son aquellos seres humanos que reciben arbitrariamente el nombre de ‘mujer’” (De Beauvoir, 2002, 48). A partir de esta proposición se concibe la categoría “género” como una construcción cultural basada en lo biológico-sexual, que potencia y construye lo social, y que diferencia a hombres y mujeres empoderando a los primeros en detrimento de las segundas:

La definición de las características “femeninas” y “masculinas” a partir de la diferencia sexual abarca a los seres humanos, las actividades que desarrollan y las esferas de la vida donde participan. El género que implica esas características, resulta ser una construcción sociocultural (fundada en la naturaleza) que supone formas opuestas, excluyentes y jerarquizadas de ser, sentir, pensar y actuar, las cuales se tornan en desigualdad (Tortajada, 2011, 13).

La asignación de los roles de género se basa en sistemas que incluyen un conjunto de prácticas, normas, representaciones, símbolos y valores sociales elaborados a partir de las diferencias anatómicas y fisiológicas, las cuales dotan de sentidos varios a las relaciones humanas, la satisfacción de los deseos sexuales y la reproducción de la especie (De Barbieri en Tortajada, 2011, 24), además de utilizar también tecnologías políticas y de poder construidas y representadas a partir del cuerpo y el sexo, mismas que provocan la aparición de otras tecnologías agregadas:<sup>71</sup>

Podríamos decir entonces que, como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una teoría política compleja. Pero debe decirse ante todo [...] que pensar al género como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos es, ya, haber ido más allá de Foucault [más allá de lo meramente político] (De Lauretis, 1989, 8).

Estas tecnologías o sistemas de construcción del género basadas en lo biológico-sexual tienen como fundamento, por un lado, erigir a la mujer como la otredad (por encima de otros actores sociales) con relación al hombre y, por el otro, mantener la hegemonía de este último:

La historia nos ha mostrado que los hombres siempre tuvieron todos los poderes concretos; desde los primeros tiempos del patriarcado consideraron útil mantener a la mujer en un estado de dependencia; sus leyes se construyeron contra ella; así es como se convirtió concretamente en Alteridad. Esta condición servía a los intereses económicos de los varones, pero también a sus pretensiones ontológicas y morales (De Beauvoir, 2002, 48).

Así, en la línea de pensamiento de Simone de Beauvoir todo el aparato simbólico montado por el hombre (siempre único y universal) descansa sobre una serie de mitos forjados al paso del tiempo que se basan en dos imágenes idealizadas e irreductiblemente ligadas: el

---

<sup>71</sup> Entendidas como los aparatos técnico-científicos que (re)producen ciertas imágenes de lo que deber ser la mujer (el cine, la radio, la televisión, la internet), pero también como una serie de técnicas ideológico-culturales que persiguen el mismo fin.



cuerpo femenino y la naturaleza (2002, 225-361). Dentro de esta lógica patrilineal el cuerpo femenino, y la maternidad, devienen símbolos no sólo de comportamiento (las madres abnegadas), sino también de cohesión social (la Madre patria), mismos que serán representados por infinidad de medios incluido, por supuesto, el teatro.

Lugar de significaciones y símbolos varios, el cuerpo se convierte en un sujeto “[...] semiótico, no es sólo un ente biológico. Es un sistema de signos y significados. Es un lenguaje en sí mismo. Tanto en términos de sus apariencias como de sus movimientos, sus gestos y sus comportamientos aprendidos” (Bover, 2009, 23); para aprehenderlo es necesario contemplarlo desde múltiples perspectivas (sociales, culturales, biológicas, físicas, síquicas e incluso económicas y políticas). Sin embargo, para la oficialidad masculina el cuerpo sólo se entiende desde el punto de vista fisiológico, a partir de ello se da la separación mente-cuerpo, en la que el hombre representa a la primera y la mujer al segundo y en la que el cuerpo siempre estará supeditado a la mente, la pasión se inclina ante la razón: “La cultura occidental, que ha construido el dualismo arbitrario mente-cuerpo, no considera al cuerpo en toda su extensión, como cuerpo viviente y pensante donde participa la mente y no se opone a ésta” (Tortajada, 2011, 21).

El cuerpo femenino se le presenta al hombre como un doble, por un lado es la naturaleza benévola, la tierra que le procura el bienestar material, el sustento, la complacencia y el sitio de descanso para su espíritu guerrero. Por el otro, es el territorio donde afloran sus miedos, porque es un lugar oscuro, tenebroso, del que no tiene dominio pleno, aun con la conciencia de que es la génesis de la vida:

El hombre busca en la mujer el Otro como naturaleza y como su semejante. Conocemos no obstante los sentimientos ambivalentes que inspira la Naturaleza en el hombre. Él la explota, pero ella lo aplasta, de ella nace y en ella muere; es la fuente de su ser y el reino que somete a su voluntad; es una ganga material en la que el alma está presa, y es la realidad suprema; es la contingencia y es la Idea, la finitud

y la totalidad; es lo que se opone al Espíritu y el Espíritu mismo. Alternativamente aliada y enemiga, aparece como el caos tenebroso del que brota la vida, como la vida misma y como el más allá hacia el que tiende: la mujer resume la naturaleza como Madre, Esposa e Idea. Estas imágenes se confunden y se enfrentan y cada una de ellas presenta un doble rostro (De Beauvoir, 2002, 230).

Asimilar a la mujer con la naturaleza tiene como objetivo domesticar las fuerzas naturales que infunden miedo y respeto a los hombres (De Beauvoir, 2002, 230) al mismo tiempo que le restan, e intentan eliminar, fuerza a las mitologías antiguas fundadas en el poder de las diosas-madres primigenias asociadas a la Madre tierra (Pintos de Cea-Naharro, 2007, 4-6; Goldman-Avirav, 1996, 73-74).

Si en la naturaleza indómita crecen juntas vida y muerte, el hombre debe poseerla para reafirmar su poder; una manera de lograrlo es mediante la práctica agrícola. Por medio de ésta, el cuerpo-naturaleza de la mujer ya no crea vida por sí mismo, ahora será a través de la semilla del varón depositada dentro del surco (es decir, la vagina). De aquí se sigue que el cuerpo de la mujer se convierte en repositorio, surco y cuenco de la simiente masculina. Esta idea se la plantea la protagonista del monólogo a su esclava egipcia: “Agar: [Saraí] Me dijo: ‘Mira, niña, [...]. Tomé tu vientre como una vasija que se toma para sembrar mis plantas’” (p. 41).

Hay que resaltar el hecho de que sea la propia Saraí quien repita los postulados de corte androcéntrico para referirse a su esclava. Esta situación tiene como base el contexto cultural en que se desarrolla la acción del monólogo al mismo tiempo que la inmersión de las mujeres dentro de un estado de cosas que, por medio del discurso, los hombres lo han hecho pasar por natural y propio de aquellas. Para el primer caso, en tiempos bíblicos era común que las mujeres (principalmente las esposas de los patriarcas o de quienes tuvieran cierto poder económico o social) que no pudieran procrear utilizaran a sus esclavas con ese fin. Para el segundo, la repetición del discurso oficializado hace que las diferencias basadas

en el género sexual inscrito en él sean vistas como algo natural, dado e inevitable por parte de las mujeres. “Y las mujeres aplican a cualquier realidad y en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico” (Bourdieu, 2000, 49).

En este sentido, el dominio masculino sobre la mujer se afianza mediante el derecho de propiedad y la espera. Así como las tierras labrantías deben guardar cierto tiempo antes de ser sembradas, así la mujer núbil aguardará pacientemente hasta que llegue a su vida quien ha de convertirse en su poseedor, el hombre ahora transformado en legítimo esposo (al inicio del monólogo): “Saraí: Un momento, debo contar con orden para darme a entender (Actitud de quien cuenta una historia larga y antigua) Abraham, mi marido, ¡ya salió la primera dificultad! Una mujer no puede contar su historia sin hablar de su marido... [...]. Somos, primero que nada, esposas” (pp. 35-36).

La institución matrimonial tiene como objetivo contener la sexualidad femenina, establecer los derechos de herencia y, en las leyes mosaicas, delimitar a las mujeres dentro de una serie de obligaciones entre las que se encuentran ser formadora de los hijos, vehículo de transmisión de las costumbres y, lo más importante en los términos de este análisis, ser quienes aseguren la pureza de la sangre y la continuidad de la raza por medio de la maternidad (Alfie, *et al*, 1994; Giménez, 1991). Así, la mujer se convierte en propiedad del marido y éste puede disponer de ella de la misma forma que lo haría con cualquiera de sus pertenencias: “Antes de la Alianza, Saray inicia su peregrinaje junto a Abram, aparentemente sin otro papel que el de rendir servicio a su marido. Como cualquier otra propiedad, Abram dispone de ella según su necesidad y conveniencia, sin otro matiz

que el de su reconocimiento de la belleza de su cuerpo y de los beneficios que puede proporcionar a su amo y señor” (Giménez, 1991, 63).

Esta particularidad se refleja en el relato bíblico: “Estando ya próximos a entrar en Egipto, dijo a su esposa Saray: ‘Mira, yo sé que eres una mujer hermosa. Los egipcios en cuanto te vean dirán: Es su mujer; me matarán y a ti te llevarán. Di, pues, que eres mi hermana para que me traten bien en consideración a ti, y yo viva gracias a ti’” (Génesis 12: 10-13).<sup>72</sup> También aparece en el monólogo: “Saraí: [aquí transformada en la esposa del Faraón] El Faraón los vio llegar con su ganado y le dijo al hombre, Abraham creo que se llama: ‘Si fuera tu esposa y no tu hermana, ya te hubiera mandado matar para dejarla viuda’. Y él insignificante contestó, sin alzar los ojos: ‘No lo dudo, señor’” (p. 37).

Sin embargo, en un rompimiento con los sistemas establecidos, la protagonista hace uso y disfrute de su cuerpo y su sexualidad a contrapelo del símbolo de “la buena esposa.” Nuevamente en la voz de la esposa del Faraón: “Saraí: [...] Esa misma noche la llevó a su lecho y las carcajadas se oían hasta las otras habitaciones. No sabía yo que el amor de los faraones además de conveniente fuera tan divertido, todavía estoy preguntándome si se contarían chistes o se harían cosquillas... pues él reía con ella, no se entienda que él no reía...” (p. 38). O en la de la misma mujer del patriarca: “Saraí: Ese Faraón era muy simpático. Además parecía... parecía un dibujo. ¡Con unos ojos negros! Y nada de prisas, ni carreras, ni nerviosidades; tenía mucho que hacer, pero no se veía atareado sino interesante” (p. 44).

---

<sup>72</sup> Las citas a la Biblia se toman de Ricciardi y Hurault (1989).

El uso, disfrute e incluso aprovechamiento (el Faraón la llena de regalos) del cuerpo por parte de Saraí tiene como base su, hasta ese momento, esterilidad:<sup>73</sup> “*Saray, esposa de Abram, no le había dado hijos*” (Génesis 16: 1). Esta particularidad biológica la aprovecha también la protagonista en su beneficio dándole la vuelta al poder patriarcal “Toda mi vida he debido portar el emblema de la esterilidad... muy útil en varias ocasiones” (p. 36).

Incluso la esclava egipcia busca obtener algo a cambio del uso de su cuerpo “Agar: [...] Pero Abraham me miraba con buenos ojos, esas cosas se sienten... Y yo me hacía ilusiones; quizá me daría una piedra preciosa... un rubí” (p. 40).

Pero existe otra particularidad del cuerpo que lleva directamente a la puesta en escena: la transmutación de la palabra escrita en acción por parte de la actriz.

Tan antiguo como el teatro, el monólogo crece y se transforma junto con él de tal forma que, sin dejar de lado el texto literario, prima la acción del cuerpo de la actriz o el actor sobre el escenario, a veces incluso sobre la palabra misma, debido al debate acerca del lenguaje como totalidad expresiva de los múltiples significados socio-artísticos:

[...] el cuestionamiento del lenguaje, o dicho de modo más concreto, de la capacidad del drama teatral para recoger y condensar de antemano todo lo que el teatro como espectáculo total puede poner en funcionamiento desde el espacio material de la escena, así como la reflexión sobre los medios de producción se traduce en un replanteamiento de la escena desde la propia escena.<sup>74</sup>

[...].

En el ámbito teatral en particular, y en el entorno de esta crisis [...] se produce un impulso hacia una renovada valorización del cuerpo del actor en el espacio de la escena teatral en virtud del cual se entiende que éste no ha de atenerse al oficio de desempeñar simplemente el papel de soporte de la palabra dramática (Sánchez, 2004, 12-13).

---

<sup>73</sup> La esterilidad de Saraí se produce a partir de su origen étnico, además de los mecanismos de poder androcéntricos. Aunque en el Génesis no se hace referencia al origen de Saraí (sólo se hace referencia a las genealogías de los patriarcas) se sabe que éste proviene de la realeza de Ur; en este sentido, se entiende que Yahvé la castigue con la esterilidad, ya que al ser la futura matriarca del pueblo judío podría considerarse como símbolo de las Diosas Madres primigenias de raíces paganas (Goldman-Avirav, 1996).

<sup>74</sup> Como se observa en los planteamientos de los grupos Teatro en Coapa y, sobre todo, Poesía en Voz Alta sobre los cuales hice referencia en el apartado anterior.

Si bien existe una marcada primacía del cuerpo sobre el escenario dentro de la forma monológica, también la palabra (escrita y hablada) desempeña un papel determinante en él. De este modo, las acciones siempre tendrán su génesis en el texto escrito mismo (aun si se tratara de un juego de improvisación) y para acceder a él se necesita el dominio de una técnica, en cierto sentido, especializada:

En el terreno de la dramaturgia el monólogo es el mayor esfuerzo técnico de artificio. Parte de una abstracción: una cadena de pensamientos que reciben expresión en la palabra y en una multitud de valores escénicos complementarios (sonido, maquillaje, ropa, luces, escenografía) lo cual afirma su condición imaginaria. Ciertos pensamientos anidan en el cerebro y en él no estorba su esencia fantástica... al escribirlos se convierten en juegos de artilugio, contexto, intangible realizado por medios complejos, sólidos y visibles (Hernández, 1997, 7).

Por otra parte, el monólogo representa un rompimiento con las estructuras teatrales tradicionales “[las del monólogo] problematizan las convenciones propias del teatro: se derrumba la cuarta pared, se cuestiona del efecto de denegación,<sup>75</sup> plantea un desafío para el modo de construir personaje y ficción” (Escobar y Rodríguez, 2012, 1).

La problematización tiene como eje la postura de la actriz (en este caso particular) ante el público. Que ocurra un rompimiento de la cuarta pared acerca al espectador con las acciones que suceden en el escenario y lo convierte en cómplice de las mismas ya no sólo en el ámbito de afectación emotiva, sino también social:

En el monólogo actual el yo es atravesado por otras voces, dice el intercambio que fue celebración y contienda, a la vez que actualiza –en el aquí y ahora– una interacción social conflictiva [...]. Así entendemos la interacción como un proceso dramático pero también social, del cual participan todos los interactuantes (personajes, hacedores, lector/espectador) en todo momento. En esa interacción dramática/teatral, los comportamientos individuales están regidos, definidos, por un contexto tan amplio como la cultura (Fobbio, 2010, 1863).

---

<sup>75</sup> Se entiende por denegación a “la operación que el público realiza gracias a la cual puede reconocer que lo que sucede es real, pero es una realidad artificial donde actor y espectador se encuentran, pero que no existe más allá de ese acontecer [...]. Es por el efecto de denegación que se crea la ‘ilusión’ de la ficción: creemos que lo que estamos viendo en escena es real, aunque sepamos que está armado. Sucede realmente y ese universo existe sólo en ese aquí y ahora” (Escobar y Rodríguez, 2012, 5).

Esta característica particular se refleja en el monólogo de Hernández en varios sentidos.

Primero, recuérdese que la protagonista principal da cuerpo y voz a otros dos personajes, lo que Sanchis Sinisterra denomina “Monólogos del yo escindido” (2009, 265), mismo que permite la apertura de “un hiato entre el yo y el tú a través del cual la interacción [entre personajes para este monólogo en particular] es posible y, con ella, un arco de dualidades susceptibles de generar no sólo movimiento, sino también conflictividad, progresividad y un mayor o menor grado de complejidad situacional: deber/querer, saber/ignorar, desear/temer, negar/aceptar...” (2009, 265). Así, el desdoble de la personalidad de Saraí en la esposa del Faraón, primero, y en el de su esclava, después, propicia el conflicto entre las tres, el desarrollo y progresión de la acción (desde la primera aparición de Saraí como tal hasta el cierre de la obra con la propia Saraí en la misma presentación como esposa del patriarca) y la complejidad situacional (lo que ignora la esposa del Faraón, ignora lo que la mujer judía realiza con su esposo, por ejemplo); además de que permite el diálogo entre las tres objetividades-subjetividades y de éstas con el público.

Segundo, una vez establecida la comunicación entre los tres yo de la protagonista ésta refuerza su discurso al desaparecer los límites de la cuarta pared e interactuar directamente con público, acción marcada desde el propio texto literario: “Saraí: [...] (De frente al público)” (Hernández, 1997, 35), como si interpelara directamente a otro personaje dentro del mundo de la obra (Sanchis, 2009, 272). De este modo, el monólogo se percibe como una reunión entre pares; es decir, una suerte de tertulia en la que Saraí narra a las mujeres de la comunidad los acontecimientos de su vida hasta ese momento: “El público puede ser cualquier colectividad que se ha congregado en cualquier lugar para participar en cualquier acontecimiento” (Sanchis, 2009, 273).

Tercero, el personaje interactúa con otros personajes inscritos dentro del texto, pero que no aparecen en escena: “Saraí: [...] (Escuchaba, se pone seria) Que no siga burlándome. (Seria) ¿Y cómo lo supieron, si de este lado [de la ventana] no se ve?” (Hernández, 1997, 44); esto es, una variante de la interpelación del locutor con otro personaje en la que la palabra de la primera llega directamente a sus interlocutores (Abraham y los señores que le acompañan) aunque éstos puedan o no estar dentro del campo visual de la mujer, pero no del espectador (Sanchis, 2009, 268).

Ahora bien, la creación de un mundo que se separa de lo ficcional, aunque lo sea, tiene como base, además del texto escrito, la presentación corporal de la actriz con todo y sus desdobles en varios personajes más el espacio delimitado por los artefactos escénicos que sugieren al espectador ese mundo de ficción-no ficción donde se desarrolla la obra:

[Thies-Lehman] Señala que el teatro, cuenta con un “sistema comunicacional externo”, que es el actor en relación con el espectador (como situación real en la que el teatro los coloca). Entonces, a través del monólogo, ese sistema puede desarrollarse sin la necesidad de la construcción de un “sistema ficticio de comunicación interna”. Es decir que puede haber teatro a partir del encuentro entre actor y espectador, relacionados por la palabra [y el cuerpo] casi sin que sea necesario generar un mundo ficcional (Escobar y Rodríguez, 2012, 6).

Para la construcción de la obra Hernández toma en cuenta esta particularidad del género proyectando en el texto el estado físico y emocional de la actriz que encarnará al personaje “[Escribí por encargo] *Figuraciones*, para Lilial, una actriz joven y bella, quien me pidió una obra donde su preñez fuera no sólo natural sino necesaria” (p. 8); además de la economía de recursos escénicos, mismos que refuerzan la comunicación entre la actriz/personaje y el espectador/personaje (Sanchis, 2009, 273):<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Para profundizar sobre las particularidades del monólogo ver los trabajos de Marco Antonio de la Parra (2009), Rafael Spregelburgd (2009) y Víctor Viviescas (2009).



### Escenografía

Un biombo con estrictas intenciones funcionales, para que Saraí entre y salga, detrás del cual pueda ponerse la utilería que viene al caso y el material de maquillaje y vestuario.

Música oriental, primitiva y siempre folklórica.

Iluminación cuidadosa (p. 35).

Si, como se ha visto hasta este momento, el cuerpo funciona desde un plano simbólico, físico y estético para que las mujeres se alejen de los postulados de origen patriarcal y además realicen manifestaciones artísticas, falta analizar la forma en que por medio de él se rompa, o por lo menos se resquebraje, uno de los mitos fundacionales que sobre la feminidad han sido creados por el hombre: la maternidad.

De vuelta a lo expuesto párrafos arriba, cuando el matrimonio no funciona para contener la sexualidad femenina dentro de los límites de lo establecido por el patriarcado es necesario para el hombre crear un símbolo de mayor peso para que la mujer se circunscriba a tales límites:

Al través del mediador masculino la mujer averigua acerca de su cuerpo y de sus funciones, de su persona y de sus obligaciones todo lo que le conviene y nada más [...].

Mas, de una manera tácita o expresa, se le ofrece así la oportunidad de traspasar sus límites en un fenómeno que si no borra al menos atenúa los signos negativos con los que estaba marcada; que colma sus carencias; que la incorpora, con carta de ciudadanía en toda regla, a los núcleos humanos. Ese fenómeno es la maternidad (Castellanos, 1992, 15).

La maternidad es utilizada por la oficialidad patrilínea para circunscribir a las mujeres en determinadas formas de comportamiento, para evitar que la mujer traspase los límites preestablecidos;<sup>77</sup> además de ser considerada como la quintaesencia natural a la que debe aspirar cualquier mujer. Estas formas de comportamiento tienen como base la construcción

---

<sup>77</sup> La división entre lo público (perteneciente al hombre) y lo privado (el ámbito de la mujer) es también una forma de evitar la apropiación del cuerpo femenino. Si la mujer logra apropiarse de su cuerpo podrá usarlo como vehículo para salir de los límites espaciales establecidos, por ello es que se le niega su utilización.

cultural del estereotipo materno a partir de dos líneas convergentes: la biología y la ideología.<sup>78</sup> Particularmente la primera:

La mayor parte de las culturas, en la medida en que se trata de organizaciones patriarcales, identifican la feminidad con la maternidad. A partir de una posibilidad biológica –la capacidad reproductora de las mujeres– se instaura un deber ser, una norma, cuya finalidad es el control tanto de la sexualidad como de la fecundidad de aquellas. No se trata de una legalidad explícita sino de un conjunto de estrategias y prácticas discursivas que, al definir la feminidad, la construyen y la limitan, de manera tal que la mujer desaparece tras su función materna, que queda configurada como su ideal (Tubert, 1986, 7).

El control de la sexualidad se sustenta en la mistificación de lo femenino; es decir, la división en dos tipos de comportamiento por medio de los cuales se identifica a las mujeres y sus consecuentes acciones: la madre y la prostituta (Hierro, 1985, 14-15).

La mistificación se presenta cuando deja de sacralizarse la figura femenina como tal para consagrarla en lo biológico-sexual antes que en la divinización de la imagen de la/s diosa/s. La madre, en este sentido, es representada a partir de los valores propios de la mujer: pureza, castidad, pasividad, docilidad, etc., bajo la carga ideológica que define el deber ser y que busca, además, apartarla de los aspectos económicos, políticos y socio-culturales; de aquí que la figura materna encuentre en la imagen de la Virgen María el símil perfecto de las formas de comportamiento “propias” de las mujeres (Hierro, 1985, 17) y diferenciadas de las de la prostituta. En esta idea, para Julia Kristeva en “Stabat Mater” (1986, 209-231) y Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* es posible encontrar el punto de convergencia entre estas dos figuras (la madre y la prostituta).

---

<sup>78</sup> En el sentido que le asigna Edith Negrín quien concibe la ideología como un complejo de ideas que contiene un andamiaje material que une al individuo con la realidad social interactuando con ella; retomando a Althusser, Negrín enfatiza en los “aparatos ideológicos del Estado” (la familia, la Iglesia, el sistema educativo, los medios de comunicación, etc.) quienes conforman la mentalidad de los individuos de acuerdo con la posición social por medio de una serie de prácticas, conductas y rituales (2005, 137).

Según Kristeva, aunque ambas son representaciones opuestas, la Madre dolorosa (*Stabat Mater*) comparte el sentimiento de orfandad ante la pérdida del hijo junto a la prostituta redimida María Magdalena; este efecto se traduce en la identificación plena de lo materno como causa natural para la mujer (en María) y de la guía masculina en la vida (en Magdalena), pero también como la identificación de ambas mujeres en la figura del hombre (Jesús) como dador de sentido de sus valores, es decir, el hombre-Dios como eje central sobre el cual giran las acciones, pensamientos y formas de comportamiento de estas mujeres, base de la cultura occidental judeocristiana en la que se inscribe nuestra sociedad. Por otra parte, para De Beauvoir la negación de, por lo menos, el carácter de esposa en María sirve a la política patriarcal para exaltar su pureza como “Mujer-Madre” (2002, 261) sólo si ésta acepta su papel de subordinación convirtiendo a la maternidad como el estado supremo de la naturaleza femenina sacralizada:

En el culto a María se consuma la suprema victoria masculina: es la rehabilitación de la mujer mediante su derrota. [...] La maternidad como fenómeno natural no procura ningún poder. Sólo le queda a la mujer, si desea superar en ella misma la tara original, inclinarse ante Dios, cuya voluntad la somete al hombre. Y con esta sumisión puede asumir un nuevo papel en la mitología masculina. [...] y en tanto no renunciara a este papel, podrá ser honrada como vasalla. No pierde ninguno de sus atributos [sexualidad, procreación, y el poder que de ellos emana], sólo cambian de signo, de nefastos pasan a ser fastos; la magia negra se transforma en magia blanca. Sierva, la mujer tiene derecho a las apoteosis más espléndidas (2002, 261).

Así, la deificación de la figura materna determina los valores del deber ser femenino, mismos que encuentran en esta imagen el exponente máximo de su aspiración como causa “natural” de su psique y su biología, pero también del deber ser social y personal, para ello es que han sido criadas y educadas según los preceptos patriarcales.

En este sentido, y no obstante la esterilidad de la protagonista, a pesar de contravenir continuamente las preceptivas androcéntricas, o quizá precisamente por ello, el

milagro de la maternidad en Saraí comienza a gestarse (con todo el sentido semántico de la palabra).

Según el Génesis, Abram recibe la visita de Yahvé y tres de sus ángeles quienes le llevarán la buena nueva de que será padre de toda la nación judía (a partir de este hecho cambiará su nombre por el de Abraham “Progenitor de multitudes”); para honrarlos hace matar un ternero y manda a Saraí (quien también cambiará su nombre por el de Sara “Madre de reyes”) a fabricar el pan que han de comer (Génesis 18: 1-15).<sup>79</sup>

Si bien en el texto bíblico esta situación es motivo de felicidad y alegría para la mujer, en la obra se convierte en motivo de rebeldía y burla, primero, desencanto, después, e incredulidad y frustración por último:

Saraí: ¡Pero qué hombre éste! ¡Cómo se le ocurre mandarme hacer pan a estas horas y con tanta prisa! El pan, entre otras cosas lleva tiempo, paciencia, diría yo. Lo que mejor resulta es una cierta indiferencia: se revuelve la levadura y una se va por ahí a hacer alguna otra cosa, unas diez vueltas al telar, diría yo, y luego, como quien no quiere, pasa a echarle una ojeada con falta de interés [...] Pero Abraham (Con burla amable) el progenitor de multitudes, me manda hacer el pan más rápido de la historia y hasta me dice que lo ponga a cocer en el rescoldo [...] Pero que tontería dijeron esos visitantes. No tiene precio (Vuelve a reír) Dijeron... que yo... a los sesenta años cumplidos... y sin señales de vitalidad... ¡voy a tener un hijo! [...] Que no siga burlándome. (Seria) [...] ¿Y cómo lo supieron, si de este lado no se ve? Por supuesto que quise tener un hijo, cada mes soñaba que un niño moría entre mis brazos. Bien pensado, no hay motivo de risa, son ellos los que están burlándose de mí. [...] ¡Venir a decirme que voy a tener un hijo! ¡Si fuera hace veinte años! Pero el tiempo, ¡el tiempo! [...] El tiempo no existe. Cambio de luces, sale Saraí con su ventana. Música tenue, la correspondiente a un milagro menor [...] (pp. 42-45).

La parte final del monólogo deja ver toda la carga de significado de las trasgresiones de Saraí y el papel que tiene el cuerpo y la maternidad para éstas y también para otorgarle poder a las mujeres. Si al principio Yahvé le confiere la posibilidad de ser

---

<sup>79</sup> No es fortuito que la noticia la reciba Saraí mientras cocina el pan que Abraham ha de brindarle a sus invitados; si se recuerda uno de los ámbitos prototípicos de acción para las mujeres, no sólo las judías, es la cocina.

madre y con esto reafirma el dominio de la masculinidad divina sobre la feminidad, divina y terrenal, al final es ella quien le confiere otro alcance a esta aparente sumisión al tomar para sí la maternidad como coto de poder sagrado propio de las Diosas Madres primigenias:

Saraí: [...] Ah, Sara, dije, progenitora. Ah, Sara. (Toma la actitud de danza oriental con una mano arriba, girando sobre los pies al ritmo de la música). Ah, Sara. Todo esto que ves afuera [las manifestaciones de alegría de la naturaleza] es lo que llevas dentro. (Baila más, con verdadera euforia) Yo soy Sara. (Baila más) Me reí de Dios, y ahora quiero que se rían conmigo todos los pueblos del mundo. (Sigue bailando iluminada y cósmica, con una mano al aire y otra en el vientre).

Fin. (p. 46).

La madre de un pueblo único se convierte en la de todos los pueblos, en su vientre se gesta la naturaleza a la par del ser humano, lo que afianza su poder para dar vida prácticamente sin la necesidad de recibirla de la divinidad masculina; después de todo, la naturaleza no necesita la simiente del varón para su propia creación. Además, la risa final de Saraí/Sara responde a un rasgo de carácter particular prefigurado desde el principio:

Saraí: Pues sí, claro, estoy muriéndome de risa. No soy yo la clase de persona que se toma las cosas a lo trágico, sí así fuera no sé cómo hubiera podido soportar tantas tribulaciones... (Se ríe) Bueno, tribulaciones es una forma de decir y la palabra soportar tiene muchos usos (p. 35).

Y no a una felicidad explícita por el milagro (menor según la autora) que le ha sido conferido: “Sara dijo: ‘Dios me ha hecho reír y todos los que se enteren se reirán también’” (Génesis 21: 6). Así, la maternidad se convierte en una forma de empoderamiento para las mujeres y una ruptura con las asignaciones de género establecidas.

Si en Saraí funciona como una restitución de los símbolos borrados de las multicitadas Diosas Madres originarias, en Agar va por el mismo rumbo; ella se convertirá en la madre del fundador de otra estirpe:

Aquí dentro de esta vasija [su estómago] estás tú, Ismael, onagro del desierto, negrito mío. (Se separa de la vasija y le tapa la orilla con la mano como si algo de ahí pudiera escaparse) Y tú descendencia, Ismael, (Mira al hacia el cielo) tan abundante [como las estrellas] que no me alcanzan las noches para contarla (p. 42).

Adquiriendo así un estatuto también semidivino.

Y en la primera esposa del Faraón, la maternidad le asegura un poder simbólico-político:

[El Faraón después de estar con Sarai y dejarla partir] Nunca volvió a mi lecho... (Pausa, se toca el vientre con las dos manos, con la fuerza moral y humana que le da su preñez) Pero llevo aquí a su hijo (Sale solemnemente como la real y verdadera esposa del faraón que sin duda es) (pp. 39-40).

De esta manera. Luisa Josefina Hernández refleja y trasgrede en el texto la concepción que sobre la maternidad y el cuerpo ha impuesto la ideología patriarcal judía, tomando como pretexto (es decir, anterior al texto) una mitología particularizada y dándole nuevos sentidos en consonancia con el teatro hecho por mujeres, que busca otros puntos de miras y formas de entender y hacer teatro (Davis, 2010, 92). Al mismo tiempo que manifiesta ciertas preocupaciones sociales acerca del papel de la mujer dentro de la sociedad establecida.

### **A manera de conclusión. El devenir de la dramaturgia escrita por mujeres en México**

De vuelta al planteamiento expuesto al principio de esta investigación acerca del papel que desempeña el teatro dentro de la historia de la literatura en México (Colio en García Cuevas, 2007, párrafo 15), ¿cómo se manifiesta la progresión de la dramaturgia de mano femenina en el país? ¿Cuál es su importancia dentro de la historia y los estudios literarios?

A la luz de lo mostrado durante el desarrollo de este trabajo es posible determinar que dicha progresión se manifiesta en dos vertientes estructurales o esferas: una estética (textual) y otra extraestética (extratextual) conectadas entre sí y que se significan una a la otra:

[...] al trazar la línea divisoria entre la esfera estética y la extraestética hay que tener presente que no son esferas netamente separadas e inconexas. Las dos están en una constante relación dinámica, que se puede caracterizar como antinomia dialéctica. No es posible investigar el estado o la evolución de la función estética sin preguntarnos qué tan ampliamente (o estrechamente) se halla difundida por todas las áreas de la realidad; si sus límites son relativamente claros o borrosos; si se manifiesta de manera uniforme en todos los estratos sociales y medios sociales o con preponderancia en alguno de ellos; y todo esto en relación con una época y un conjunto social dados. En otras palabras, para caracterizar el estado y la evolución de la función estética no sólo es importante saber dónde y cómo se manifiesta, sino en qué medida y en qué circunstancias está ausente o debilitada (Mukarovsky, 2000a, 130).

Los límites entre ambas esferas se amplían o disminuyen según cambia la perspectiva de la sociedad y los individuos que la componen “tan pronto como desplazamos nuestro punto de vista en el tiempo y el espacio, o tan sólo de una formación social a otra (de un estrato a otro, de una generación a otra), encontramos que con ello cambia la distribución de la función estética y la delimitación de su esfera” (Mukarovsky, 2000a, 129). De este modo, la función estética que cumple el teatro (en sentido amplio) pasa de ser un divertimento (como era por regla general en los tiempos de María Luisa Ocampo) a vehículo transmisor de

ideas (en el caso de Castellanos) a elemento trasgresor de líneas de comportamiento preestablecidas (el monólogo de Hernández).

En el ámbito extraartístico (para continuar con la categorización dada por Mukarovsky) las dramaturgas aquí estudiadas resultan herederas y forjadoras de una tradición de escritura hecha por mujeres en México desde el siglo XVIII, primero personal y posteriormente profesional, que se refleja en las relaciones de hermandad (artístico-social)<sup>80</sup> y de sucesión. De este modo se traza una *genealogía feminista* (García, 2006, 114) que se centra en la búsqueda de aquellas mujeres que inician con los movimiento de liberación (las denominadas madres simbólicas) intentando con ello encontrar discursos comunes a todas que sirvan de base para entender y entenderse en el interior de las múltiples sociedades en diferentes épocas. Dentro de esta lógica, Ocampo-Castellanos-Hernández reciben de sus antecesoras una serie de ideas y pensamientos, los adecuan a su circunstancia socio-histórica y los transforman dotándolos de nuevos significados.

En términos artísticos la matriherencia y la hermandad encuentran sentido en la concepción de las obras particulares de cada dramaturga, primero, el conjunto de ellas, después, y, por último, la relación que se teje con las de otras escritoras a través del reconocimiento de una realidad social común de la que deriva una conciencia colectiva:

Tal coherencia y unidad del conjunto [estético] sólo es posible sobre la base de la conciencia colectiva, que establece el entramado de relaciones entre las cosas convertidas por ella en función estética, y aglutina los estados aislados de conciencia individual. No empleamos el término “conciencia colectiva” como hipóstasis de alguna realidad psicológica, ni como una mera designación sumaria para el conjunto de los componentes comunes a los distintos estados de conciencia individuales. La conciencia colectiva es un hecho social; puede definirse como el lugar de existencia de los diferentes sistemas de fenómenos culturales como son la lengua, la religión, la ciencia, la política, etc. (Mukarovsky, 2000a, 142).

---

<sup>80</sup> Recuérdese lo dicho acerca de la sororidad en el apartado dedicado al análisis de la obra de Ocampo.



Conciencia que se refleja por medio de los personajes femeninos concebidos en el texto en primera instancia:

Las diferencias entre las preocupaciones y los papeles tradicionales de la mujer y el hombre constituyen una peculiaridad de los escritos femeninos. Incluso si una mujer desea demostrar su identidad esencial con los intereses e ideas del hombre, la necesidad de esta demostración, que contradice al estereotipo, la alía inicialmente con sus hermanas. Y la compleja naturaleza de esta hermandad constituida por las mujeres emerge en los libros que han producido (Spacks, 1980, 13).

Para posteriormente tomar forma y sentido a través de los intérpretes (entre otros componentes del hecho teatral):

En el sitio abierto y neutro del escenario teatral, el actor [la actriz] tiene la capacidad de transformarlo con su presencia. Cada acción será convertida por el cuerpo en signo: la manera de caminar, de mirar, de hablar, la intencionalidad al habitar el personaje. Aunque su configuración primera esté dada en el texto, sólo existe cuando el actor lo hace, entonces el espectador lo registra y lo interpreta. La escena ya no será un lugar vacío, sino un bosque o un cuarto, según como el actor lo signifique con su cuerpo, sus palabras. [...] En una pintura ese cuerpo, ese cuerpo exánime no poseerá la carnalidad que el actor le brinda, [...] el cuerpo será cuerpo en toda la extensión del concepto (Amoroso, 2007, 68-69).<sup>81</sup>

Si se profundiza en la esfera artística hay que recordar que ésta se inserta dentro de aquella extraartística no sólo a nivel social, como se ha dicho en los párrafos anteriores, sino que también lo está dentro de otra denominada historia teatral en la que, a su vez, se inserta otra más (conocida como tradición artística) la cual no permanece inerte e invariada al paso del tiempo, al contrario, evoluciona constantemente conforme cada época en particular (Mukarovsky, 2000b, 298).<sup>82</sup> En esta suerte de juego de cajas chinas (una estructura dentro de otra que a su vez se encuentra dentro de otra y así) cada dramaturga posee un peso específico que explica la etapa anterior al mismo tiempo que la posterior.

---

<sup>81</sup> Proceso que se manifiesta de manera más concisa en el monólogo de Hernández.

<sup>82</sup> Crecimiento no exento de momentos de inacción o pausa si se prefiere. Basta recordar la crítica a sus obras recibida por Ocampo y Castellanos, por ejemplo.

En este caso, María Luisa Ocampo parte de las concepciones artísticas dominantes en su tiempo (el realismo, costumbrismo, naturalismo) y a partir de ellas crea su obra; sin embargo, no se conforma con repetir las reglas de creación de la época, las lleva más allá en cuanto a la forma (de nuevo hay que recordar sus intentos de escribir teatro sintético) y, especialmente, el contenido. Al concebir a sus personajes femeninos principales con cierta tendencia de ir a contracorriente de los roles sociales predeterminados para las mujeres Ocampo se desmarca de algunas de sus antecesoras y, al lado de otras dramaturgas contemporáneas suyas, justo es decirlo, da un paso adelante en la manera de hacer y concebir teatro.

Por su parte, Rosario Castellanos al edificar su farsa donde conviven diversas corrientes teatrales se ubica otro paso más allá de la dramaturgia de Ocampo, pero también le da sentido (por oposición) a la comedia de la segunda. Dentro del análisis exclusivo de los personajes principales, si el de Ocampo (Luisa) es construido conforme las reglas de escritura, digamos, tradicionales o aristotélicas, es decir de una pieza, el de Castellanos (Lupita), al desdoblarse en personalidades múltiples hace que el lector (o el espectador si le fuera posible ver ambas escenificaciones) voltee necesariamente a ver a la primera para comparar sus acciones y su discurso y, a partir de esta dinámica, percibir el adelantamiento de la escritura dramática.

En tercer término, el monólogo de Luisa Josefina Hernández representa (en los términos de este trabajo) la etapa ulterior en la dinámica de ascenso aquí planteada. La utilización de la forma monológica (a través del personaje Saraí) de la obra de Hernández funciona para acceder a estados interiores del pensamiento de la/s mujer/es, algo que Luisa (en Ocampo) no logra manifestar del todo y que Lupita (en Castellanos) no lo hace por medios propios, sino mediante elementos externos.

Aún más, al ver en perspectiva la actuación (en un sentido amplio) de los tres personajes también es posible apreciar el multicitado proceso de desarrollo. A grandes rasgos, ¿qué es lo que particulariza a cada una de las tres mujeres retratadas por las dramaturgas?

1. Luisa. Como he afirmado, Luisa se distingue por tomar decisiones (ser madre soltera) que una mujer de su tiempo no haría por temor a las convenciones sociales y a ser relegada y señalada; sin embargo, en una paradoja propia del melodrama, su espíritu de libertad debe ser contenido y vuelto a los límites de la oficialidad mediante la presencia de un hombre a su lado.
2. Lupita. La multiplicidad de personalidades del personaje resalta las contradicciones de los estereotipos femeninos asignados al compararlos con los tipos representados por los personajes históricos. Castellanos se vale de esta oposición para señalar los errores históricos en los que caen las mujeres al circunscribirse a los patrones asignados: ser novia, esposa y madre antes que cualquier otra cosa.
3. Saraf. En esta obra el desdoblamiento del personaje en otros dos funciona para que Hernández resquebraje las leyes sagradas y humanas (ambas de orden masculino) mediante la apropiación del cuerpo tanto del/los personaje/s como de la actriz en su papel de vehículo transmisor del mensaje.

En este sentido, la línea de ascenso se puede trazar del modo siguiente:

- I. Desde la estructura constitutiva se inicia con la forma (o estilo) realista-costumbrista, continúa con un eclecticismo (en el mejor sentido del término) formal que rompe con las convenciones anteriores para regresar a la forma realista, sólo que ya superada; es decir ya no como un intento de copia de la realidad tal cual, sino

que va hasta la interiorización del personaje mismo, a su psicología particular (Hernández en Nigro, 1985, 103).

- II. En cuanto al tema, las tres obras giran en torno del problema de la maternidad.<sup>83</sup> Aquí la línea se marca en la intención con la que las dramaturgas utilizan este estado para poner de manifiesto sus ideas a propósito de la situación de las mujeres. Así, mientras que Ocampo aboga por la libertad de las mujeres para tomar sus propias determinaciones acerca de la maternidad, con todo y sus limitaciones, Castellanos utiliza esta figura con fines ideológicos desde su postura feminista, en concordancia con el teatro épico, y Hernández hace uso de ella (la maternidad) para plantear la apropiación del cuerpo por parte de las mujeres y con base en ello, y también de acuerdo a lo postulado por el teatro de la crueldad,<sup>84</sup> vaciarlo de significados asignados para después llenarlo con unos nuevos.
- III. Las dramaturgas parten desde un estado casi amateur (si se permite el término) hasta la profesionalización.<sup>85</sup> De Ocampo, cuya comedia fue su primer trabajo dramático, a Hernández con una carrera ya consolidada y reconocida con la mediación de Castellanos, para quien la dramaturgia representaba un problema estético, las escritoras construyen un estilo y visión de mundo particular.

Por último, hay que recordar que el teatro es: “Una estructura que fluye libremente ante la mirada y en la conciencia del espectador, sin estar inequívocamente atada, por ninguno de sus componentes, a la realidad de la vida, gracias a lo cual significa figuradamente toda la realidad que rodea y da forma al hombre [al ser humano] en la época y la sociedad dadas”

---

<sup>83</sup> A pesar de que Lupita no lo es en sí se entiende que lo será en el futuro; después de todo ése es el fin último para el cual ha sido educada y formada.

<sup>84</sup> Para profundizar sobre este tema remito al lector a la obra de Antonin Artaud *El teatro y su doble* (2001).

<sup>85</sup> En ambos sentidos, como poseedoras de una técnica propia y elaborada hasta usufructuar sus creaciones. Recuérdese la afirmación de Luisa Josefina Hernández de que algunas veces escribe teatro por encargo.

(Mukarovsky, 2000d, 363). Por medio del hecho teatral, Ocampo, Castellanos y Hernández crean y dan sustento a un imaginario femenino,<sup>86</sup> a través del arte, que refleja, a su vez, un social<sup>87</sup> propio de las mujeres. Para lograrlo es necesario que las dramaturgas se internalicen en la estructura social y textual (aunque esto pueda sonar, para algunos, peligrosamente subjetivo) para abrirla a la construcción de nuevos significados: “Esto significaría poner en juego una *hermenéutica de la individualidad*, una hermenéutica tal, que en ella el aspecto individual no sería un oponente, sino un aspecto de la estructura, a saber, un aspecto de tal forma que impida que la estructura se cierre, y con ello, le impida ejercer una determinación unilateral” (Frank, 2011, 389).

De esta manera, por medio del arte las dramaturgas responden a los cuestionamientos sobre: “Qué es ser mujer y cómo se concibe la feminidad [a partir de] otra visión [que] requiere la premisa de que el mismo sujeto implicado construya conceptos específicos de sí y los exprese mediante la palabra, la escritura o las imágenes” (Zamora, 2007, 28). Palabra, escritura e imagen, conjunción que se da, precisamente, dentro del hecho teatral pleno.

Finalmente, a la pregunta acerca de cuál es la importancia dentro de la historia y los estudios literarios de la dramaturgia escrita por mujeres en México, sólo me queda agregar que al ser observada y analizada como una estructura sólida (pues la respalda más de un siglo) en continuo crecimiento, siempre quedará una puerta abierta para voltear hacia otras visiones dramáticas y de mundo. María Luisa Ocampo, Rosario Castellanos y Luisa Josefina Hernández son parte del eje articulador de la continuidad en la historia de la

---

<sup>86</sup> Es decir, aquel que “refiere a las representaciones, significantes e identidades que, como imágenes, entre las artistas y sus ‘realidades’, atañen a sus procesos racionales, emotivos e inconscientes sobre su experiencia de ser mujer [y, por añadidura, de otras mujeres]” (Zamora, 2007, 23).

<sup>87</sup> El imaginario social es la construcción cultural que suscita formas de comportamiento que tienen como base una unidad síquica y la creación de paradigmas propios de cada colectividad ya sea de raza, género o nación (Yedra, 2002, 92).

dramaturgia en México y, particularmente, la escrita por mujeres; sin embargo, este proceso no concluye, ni mucho menos se cierra un círculo aquí. Aún existen dramaturgas, actuales y anteriores, que están a la espera de que su obra sea puesta en la palestra de los estudios teatrales en el país. Darlas a conocer con el rigor analítico debido es una tarea todavía pendiente.

### Bibliografía

- Acuña, Manuel (1994). “El pasado”, en Vicente Leñero (introducción y notas), *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XVII, pp. 191-210.
- Alcántara Mejía, José Ramón (2010). *Textralidad: textualidad y teatralidad en México*, México, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Xavier María Clavijero.
- Alegría, Margarita y Marcela Suárez (2001). “Los discursos para la formación del género y la familia en la construcción del Estado liberal en México 1867-1910”, *Fuentes Humanísticas*, Año 12, No. 23, 2º. Semestre, pp. 17-27.
- Alfie, Miriam *et al* (1994). *Identidad femenina y religión*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Alonso, Jorge (2004). “El derecho de la mujer al voto”, *La Ventana*, núm. 19, pp. 152-158, [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88401907>], (fecha de consulta: 20 de febrero de 2014).
- Álvarez de Testa, Lilian (1994). *Ilustración, educación e Independencia. Las ideas de José Joaquín Fernández de Lizardi*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amaro Gutiérrez, Víctor Hugo (2011). *Hacia un nuevo imaginario. Personajes femeninos en la narrativa de Laura Méndez de Cuenca*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Humanidades (Literatura), México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Amoroso B., Nicolás (2007). “Desde el cuerpo al no cuerpo”, en Elsa Muñiz y Mauricio List (coord.) *Pensar el cuerpo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Serie Memorias, pp. 68-77.
- Anduoaga Berrotaran, Uxoa (2011). “La risa (no) redentora. Ensayo sobre el humor y la construcción de la realidad social”, *telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 14, diciembre, pp. 21-35, [<file:///C:/Users/V%C3%ADctorHugo/Desktop/la-risa-no-redentora-ensayo-sobre-el-humor-y-la-construccion-de-la-realidad-social-.pdf>], (fecha de consulta: 16 de febrero de 2015).

- Antonio Romero, Dahlia (2010). *La estética de la farsa en El eterno femenino de Rosario Castellanos*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana, Xalapa, Universidad Veracruzana, [<http://www.uv.mx/mlm/files/2013/04/TESIS-DAHLIA.pdf>], (fecha de consulta: 13 de marzo de 2014).
- Argudín, Yolanda (1985). *Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México, Panorama Editorial.
- Artaud, Antonin (2001). *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Felipe Abelenda, Barcelona, Edhasa, octava reimpression.
- “Ayer se estrenó una obra que confirma las virtudes de la risa” (1976), *El Día*, 10 de abril, p. 21.
- Bartra, Eli (1999). “El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia”, *La Ventana*, núm. 10, diciembre, pp. 214-234, [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88411129009>], (fecha de consulta: 19 de febrero de 2014).
- \_\_\_\_\_, Anna M. Fernández Poncela, Ana Lau (2002). *Feminismo en México, ayer y hoy*, prólogo de Ángeles Mastretta, México, Universidad Autónoma Metropolitana, colección Molinos de Viento, serie Mayor/Ensayo, núm. 130.
- Bartra, Roger (1987). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Editorial Grijalbo, SA de CV.
- Beavouir, Simone de. (2002) *El segundo sexo*, vol. I, “Los hechos y los mitos”, prólogo de Teresa López Pardina, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, Feminismos, 6ª. Edición.
- \_\_\_\_\_. (2002) *El segundo sexo*, vol. II, “La experiencia vivida”, prólogo de Teresa López Pardina, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, Feminismos, 6ª. Edición.
- Béhar, Henri (1971). *Sobre teatro dadá y surrealista*, trad. de José Escué, Barcelona, Barral Editores.
- Benjamin, Walter (1966). *Brecht. Ensayos y conversaciones*, trad. Mercedes Rein, Montevideo, Arca Editorial SRL, colección Ensayo y Testimonio.
- Beristáin, Helena (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa, séptima edición.



- Biswas, Andrea (2004). “La Tercera Ola Feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta”, *Tiempo Cariátide*, septiembre, pp. 65-70, [<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/sep2004/biswas.pdf>], (fecha de consulta: 9 de febrero de 2015).
- Bobes Naves, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- Bockus Aponte, Bárbara (1987). “Estrategias dramáticas del feminismo en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, *Latin American Theatre Review*, Spring, pp. 49-58, [<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/684/659>], (fecha de consulta: 6 de marzo de 2014).
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, col. Argumentos.
- \_\_\_\_\_. (1967) “Campo intelectual y proyecto creador”, en V.V. A.A., *Problemas del estructuralismo*, Trad. de Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia, México, Siglo XXI Editores, pp. 127-182.
- Bover, Jorgelina (2009). “El cuerpo: una travesía”, *Relaciones*, 117, volumen XXX, invierno, pp. 23-45.
- Brcic, Carolina (2014). “*Fin de partida* de Samuel Beckett: la soberanía del juego y el lenguaje metateatral”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 86, abril, pp. 51-73, [<http://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/31492/33237>], (fecha de consulta: 17 de febrero de 2015).
- Bundgård, Ana (s/f). “Interdiscursividad y cultura popular en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, pp. 7-19, [<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7799/1/2002v10p7.pdf>], (fecha de consulta: 6 de febrero de 2014).
- Bustos Romero, Olga (1989). “Reflexiones acerca de la imagen de la mujer en los medios masivos de comunicación”, en Patricia Galeana (coord.), *Seminario sobre la participación de la mujer en la vida nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 151-168.
- Bradú, Fabienne (1998). *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda reimpresión.

- Cano, Gabriela (2010). “La polémica del acceso de las mujeres a las profesiones entre los siglos XIX y XX”, en Josefina Mac Gregor (coord.) *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos. Libro 2. Formar e informar: la diversidad cultural*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 169-192.
- \_\_\_\_\_. (1991). “Las maestras y la SEP en 1921”, en Martha Eva Rocha *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas. Vol IV. El Porfiriato y la Revolución*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, colección Divulgación, pp. 163-169.
- Canning, Charlotte (1993). “Constructing experience: Theorizing a Feminist Theatre History”, *Theatre Journal*, Vol. 45, No. 4, December, pp. 529-540, [<http://www.jstor.org/stable/3209019>], (fecha de consulta: 13 de febrero de 2015).
- Case, Sue-Ellen (1988). *Feminism and Theatre*, New York, Routledge.
- Carner, Françoise (1987). “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”, en Carmen Ramos Escandón, *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, pp. 95-109.
- Carranza, Venustiano (1997). “Ley sobre el divorcio”, en Margarita Moreno Bonett, *Enciclopedia Parlamentaria de México*, Instituto de Investigaciones Legislativas de la Cámara de Diputados, LVI Legislatura, México, Primera edición, Serie III, Documentos. Volumen I, Leyes y documentos constitutivos de la nación Mexicana, Tomo III, p. 302, [[www.inehrm.gob.mx/pdf/documento\\_venucarran1.pdf](http://www.inehrm.gob.mx/pdf/documento_venucarran1.pdf)], (fecha de consulta: 27 de febrero de 2014).
- \_\_\_\_\_. (1917). “Ley sobre Relaciones Familiares” (fragmento), en *Decretos de Venustiano Carranza, Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, para reestablecer la Justicia Federal y reformar el Código Civil*, pp. 173-177, [<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Escriptorio/Amaro.%20Doctorado/Feminismo/Carranza.%20Decreto%20sobre%20relaciones%20familiares%201917.pdf>], (fecha de consulta: 27 de febrero de 2014).
- Castellanos, Rosario (2012). “Rosario Castellanos”, en Antonio Acevedo Escobedo (comp.) *Los narradores ante el público*, Primera serie, México, Ficticia Editorial-Instituto

- Nacional de Bellas Artes-Universidad Autónoma de Nuevo León, Biblioteca de Ensayo Contemporáneo, pp. 99-101.
- \_\_\_\_\_. (2012a). *Declaración de fe. Reflexiones sobre la situación de la mujer en México*, México, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2009) *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas 139, Primera reimpresión.
- \_\_\_\_\_. (1994) *Mujer que sabe latín*, México, Secretaría de Educación Pública, Lecturas mexicanas 32, primera reimpresión.
- \_\_\_\_\_. (1975). *El eterno femenino*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, primera edición.
- Castillo Ramírez, Guillermo (2013). *El debate sobre el sufragio femenino en la prensa tapatía (1946-1955)*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara.
- Cinta Loaiza, Dulce María (2007). *Género y participación política. Las veracruzanas: entre lo público y lo privado*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, [[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/1823/5979\\_cinta\\_loaiza.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/1823/5979_cinta_loaiza.pdf?sequence=1)], (fecha de consulta: 9 de febrero de 2015).
- Cortina Quijano, Aurora (1998). “Los congresos feministas en Yucatán y su influencia en la legislación local y federal”, *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, núm. 10, pp. 159-192, [<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=814182>], (fecha de consulta: 21 de febrero de 2014).
- Davis, Tracy C (2010). “Observaciones sobre una metodología feminista en la historia del teatro”, en Thomas Postlewait y Burce A. McConachie (ed.) *La interpretación del pasado teatral. Ensayos sobre historiografía de la escenificación*, trad. de Dolores Ponce, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 83-107.
- Dresser, Denise (2003). “La Revolución Mexicana: Un año más...”, *Proceso*, núm. 1407, 20 de noviembre, s/p, [<http://www.proceso.com.mx/?p=257751>], (fecha de consulta: 26 de marzo de 2013).
- Elam, Keir (1988). *The Semiotics of Theatre and Drama*, Great Britain, Routledge, Reinprinted.

- Enríquez, José Ramón (Introducción y notas) (1994a). *Comedias de costumbres (1843-1871)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XVI.
- \_\_\_\_\_ (1994b). “Introducción”, en Sabina Berman *Entre Villa y una mujer desnuda*, prólogo de Olga Harmony, México, Ediciones El Milagro, pp. 11-15.
- Escobar, María Belén y María Josefina Rodríguez (2012). “El monólogo en el teatro: convenciones, límites y problemáticas”, *Síntesis, Artes*, número 3, pp. 1-22.
- Estrella, Blanca (1991). “Consejos a una esposa”, en Martha Eva Rocha *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*. Vol IV. El Porfiriato y la Revolución, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, colección Divulgación, pp. 44-47.
- Féral, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano-Ediciones Nueva Generación, Cuadernos de Teatro XXI.
- Flores Espínola, Artemisa (2004). “La segunda ola del Movimiento Feminista: el surgimiento de la Teoría de Género Feminista”, pp. 1-32, *Mneme. Revista Virtual de Humanidades*, núm. 11, vol. 5, julio/septiembre, Dossier Género, [<http://www.seol.com.br/mneme>], (fecha de consulta: 10 de febrero de 2015).
- Fobbio, Laura (2010). “Multiplicidad en el monólogo dramático: *Yo somos tú* de Olga Orozco”, Universidad de Buenos Aires, IV Congreso Internacional de Letras, mesa 136. Estudios de teatro, pp. 1863-1869.
- Frank, Manfred (2011). *¿Qué es el neoestructuralismo?*, trad. Marcos Romano Hassán, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica.
- G. de Anhalt, Nedda (2012). “La voz de Rosario Castellanos”, en *Rosario Castellanos. Rosario memorable*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, pp. 38-111.
- Galeana, Patricia (s/f). “Historia”, s/p, [<http://www.femumex.org/index.php?page=8>], (fecha de consulta: 27 de junio de 2014).
- García Aguilar, María del Carmen (2006). “En busca de la madre simbólica”, en Virginia Hernández Enríquez-María del Carmen García Aguilar (coord.),

- Historia/Literatura/Teoría: La otra mirada*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp.113-121.
- García Barrientos, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid, Síntesis.
- García Cuevas, Iris (2007). “Entrevista en dos actos con Bárbara Colio”, *Frontera*, febrero, s/p, [<http://muertearificial.blogspot.mx/2008/05/entrevista-en-dos-actos-con-barbara.html>], (fecha de consulta: 25 de julio de 2014).
- Gargallo, Francesca (2004). *Las ideas feministas latinoamericanas*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Garza Cuarón, Beatriz (1986). “Historia de la literatura mexicana: hacia la elaboración de historias nacionales en lengua española”, *AIH. Actas IX*, pp. 551-558, [[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_063.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_063.pdf)], (fecha de consulta: 21 de junio de 2013).
- Gebara, Ivone (2004). “Teología de la Liberación y género: ensayo crítico feminista”, en Sylvia Marcos (ed.) *Religión y género*, Madrid, Editorial Trotta, Enciclopedia Iberoamericana de Religiones 3, pp. 107-136.
- Gidi, Claudia (2011). “Presentación”, en Claudia Gidi y Jacqueline Bixler (coord.) *Las mujeres y la dramaturgia mexicana. Aproximaciones críticas*, México, Ediciones El Milagro-Universidad Veracruzana-Universidad de Sonora-Universidad de Virginia Tech, El Apuntador, pp. 7-15.
- Giménez Segura, M. del Carmen (1991). *Judaísmo, psicoanálisis y sexualidad femenina*, Barcelona, Antrhopos, Autores, texto y temas de Psicología 15.
- Goldman-Avirav, Anna (1996). “Mira, Yahveh me ha hecho estéril”, en Silvia Tubert (ed.) *Figuras de la madre*, Navacarnero (Madrid), Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer, Feminismos, pp. 41-51.
- González, Cristina (2001). *Autonomía y alianzas. El movimiento feminista en la ciudad de México, 1976-1986*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, Colección Libros del PUEG.
- Gómez Haro, Eduardo (s/f). *Historia del Teatro Principal de Puebla de los Ángeles*. Puebla, Tipografía de las Escuelas Salesianas de Artes y Oficios.
- Guardia, Miguel (1976). “El eterno femenino”, *El Día*, 14 de abril, p. 22.

- Hernández, Luisa Josefina (2011a). “Un enfoque teórico de la farsa”, en Edith Negrín-Felipe Reyes Palacios (ed.) *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 213-219.
- \_\_\_\_\_. (2011b). “Notas sobre la tragicomedia y el melodrama”, en Edith Negrín-Felipe Reyes Palacios (ed.) *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 229-235.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Los grandes muertos*, presentación de Emilio Carballido, Prólogo de Fernando Martínez Monroy, México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas.
- \_\_\_\_\_. (1997). “Figuraciones”, en *5 monólogos*, Tijuana, Centro Cultural Tijuana-Caen Editores-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, Colección Los inéditos, núm. 6, pp. 35-46.
- \_\_\_\_\_. (1984) *Los frutos caídos*, México, Fondo de Cultura Económica, Lecturas Mexicanas 42, pp. 125-200.
- Henríquez Ureña, Pedro (1984). “El teatro de la América Española durante la época Colonial”, en José Luis Martínez (ed.) *Estudios mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 98-141.
- Hidalgo Vázquez, Argelia Abril (2000). *El Ateneo Mexicano de Mujeres y la revista Ideas*, Tesina para obtener el grado de Licenciada en Letras Hispánicas, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Hierro, Graciela (1985). *Ética y feminismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ibáñez, José Luis (1957). “*Los frutos caídos*”, *Revista Universidad*, Teatro, 26 de mayo.
- Infante Vargas, Lucrecia (2008). “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Dossier Historia de la cultura escrita y el género en México, 113, invierno, vol. XXIX, pp. 69-104, [<http://redelyac.uaemex.mx>], (fecha de consulta: 14 de mayo de 2013).
- Jauss, Hans Robert (1977). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, Persiles 167, serie Teoría y Crítica Literaria.

- “Josefina Pérez de García Torres: el gusto de una época” (2012), en *Las poetas en México. Siglo XIX*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 1-21 (En prensa).
- Kristeva, Julia (1986). “Stabat Mater”, en *Historia de amor*, México, Siglo XXI Editores, pp. 209-231.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2006). “Pacto entre mujeres sororidad”, Ponencia presentada el 10 de octubre, Coordinadora Española para el Lobby Europeo de Mujeres, pp. 1-12, [[http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/marcela\\_lagarde\\_y\\_de\\_los\\_rios/sororidad.pdf](http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/marcela_lagarde_y_de_los_rios/sororidad.pdf)], (fecha de consulta: 20 de noviembre de 2012).
- Lamas, Marta (2003). “Cultura, género y epistemología”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Los estudios culturales en México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 328-353
- Lau, Ana (2009). “Todas contra la dictadura: Las precursoras”, *Proceso*, Bi-Centenario 3, La mujer en la Revolución, junio, pp. 4-11.
- Lauretis, Teresa de. (1989), “La tecnología del género” en Caladona.org [<http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>] (Fecha de consulta: 26 de septiembre de 2013).
- Leñero, Vicente (2015). “En defensa de la dramaturgia”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 131, enero, pp. 5-13.
- \_\_\_\_ (Introducción y notas). (1994). *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XVII.
- Leñero Franco, Estela (2008). “Luisa Josefina Hernández, escritora incansable”, estela.dramaturgiamexicana, 28 de julio, [<http://estela.dramaturgiamexicana.com/2008/07/28/semblaza-de-luisa-josefina-hernandez/>], (fecha de consulta: 9 de enero de 2012).
- \_\_\_\_ (2003). “Pioneras en el teatro mexicano del siglo XX”, Conferencia leída en el *Encuentro Iberoamericano de mujeres en las Artes Escénicas*, Cádiz, pp. 1-6, [<http://estela.dramaturgiamexicana.com/2008/07/pioneras-en-el-teatro-mexicano/>], (fecha de consulta: 25 de junio de 2013).

- \_\_\_\_\_ (2000). “Dramaturgas mexicanas del siglo XX”, *La Jornada Semanal*, 19 de noviembre, s/p, [<http://www.jornada.unam.mx/2000/11/19/sem-estela.html>], (fecha de consulta: 20 de junio de 2013).
- León, Sonia y Víctor Hugo Amaro (2013). “Tras las huellas de un director: Julio Castillo a través de los documentos” en Sonia León (investigación) *Julio Castillo. El niño que no me deja en paz*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, Biblioteca Digital 4. Serie: Creadores de la Escena.
- López, Oresta y Varinia Hernández (s/f). “La soledad y el fuego de Dolores Jiménez y Muro”, *La Jornada*, s/p, [[http://www.jornada.unam.mx/2001/11/05/arts\\_39/39\\_dolores\\_imuro.htm](http://www.jornada.unam.mx/2001/11/05/arts_39/39_dolores_imuro.htm)], (fecha de consulta: 31 de octubre de 2012).
- López Hernández, Lilia Julieta (2007). “Historia de la mujer en México”, *Mujeres, Derechos y Sociedad*, año 3, número 5, enero, pp. 1-22, [[http://www.cimac.org.mx/cedoc/indesol/part\\_\\_mujer\\_en\\_indep\\_y\\_rev\\_mex/documentos/9\\_historia\\_de\\_la\\_mujer\\_en\\_mexico.pdf](http://www.cimac.org.mx/cedoc/indesol/part__mujer_en_indep_y_rev_mex/documentos/9_historia_de_la_mujer_en_mexico.pdf)], (fecha de consulta: 18 de febrero de 2015).
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro, capítulo final de Manuel Cáceres, Navalcarnero (Madrid), Ediciones Cátedra-Universitat de Valencia, [<http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>], (fecha de consulta: 2 de marzo de 2015).
- Lozares, Carlos (1996). “La teoría de las redes sociales”, *Papers* 48, pp. 103-126, [[lejandrogg.com.mx/.../Carlos-redes%20sociales.pdf](http://lejandrogg.com.mx/.../Carlos-redes%20sociales.pdf)], (fecha de consulta: 28 de junio de 2013).
- Macías, Anna (2002). *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Universitario de Estudios de Género-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.



- Magaña Esquivel, Antonio (1972). *Teatro Mexicano del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1960). “El teatro y la Revolución”, *Cuadernos de Bellas Artes*, año 1, número 4, noviembre, pp. 17-19.
- McNab, Pamela J (2000). “Humor in Castellano’s *El eterno femenino*: The Fractured Female Image”, *Latin American Theatre Review*, Spring, pp. 79-91, [<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1295/1270>], (fecha de consulta: 16 de febrero de 2015).
- Mañón, Manuel. (2009a) *Historia del Teatro Principal 1753-1931*, prólogo de Juan Sánchez Azcona, edición facsimilar a la de la Editorial Cvltura, 1932, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_ (2009b). *Historia del viejo Gran Teatro Nacional de México 1841-1901*, ed. Giovanna Recchia, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2 tomos.
- Marchal, R.P.V (1908). *La mujer perfecta*, Nueva Traducción por S.P. Vicens y Marco, Barcelona.
- Marinis, Marco de (1982). *Semiotica del teatro: l’analisi testuale dello specttacolo*, Milano, Bompiani.
- Margules, Ludwik (1994). “Algunas reflexiones en torno a la puesta en escena mexicana de los años cincuenta a los años noventa”, en Daniel Meyran y Alejandro Ortiz (ed.) *El teatro mexicano visto desde Europa*, Actas de las 1ras. Jornadas Internacionales acerca del Teatro Mexicano, Universidad de Perpignan, Perpignan, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”-Conseil Scientifique de l’Univerrsité de Perpignan, pp. 279-289.
- “María Luisa Ocampo Heredia” (s/f), *Enciclopedia guerrerense*; Chilpancingo, Guerrero Cultural Siglo XXI, AC., s/p, [<http://guerrero.gob.mx/articulos/maria-luisa-ocampo-heredia/>], (fecha de consulta: 20 de junio de 2013).
- Martínez, Rafael (1991). “Las mujeres y la Revolución”, en Martha Eva Rocha *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*. Vol IV. El Porfiriato y la Revolución, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, colección Divulgación.

- Martínez Monroy, Fernando (1994). “El teatro de Luisa Josefina Hernández: una obra para reflexionar”, en Daniel Meyran y Alejandro Ortiz (ed.) *El teatro mexicano visto desde Europa*, Actas de las Iras. Jornadas Internacionales acerca del Teatro Mexicano, Universidad de Perpignan, Perpignan, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”-Conseil Scientifique de l’Univerrsité de Perpignan, pp. 165-175.
- Mayer, Mónica (2013). “Testimonio de los ires y venires del arte feminista en México”, Cuadrivio, Artes Portafolio, diciembre, s/p, [<http://cuadrivio.net/artes/testimonio-de-los-ires-y-venires-del-arte-feminista-en-mexico/>], (fecha de consulta: 12 de febrero de 2015).
- “Minucias de la farándula” (1923), *El Universal Gráfico*, 14 de julio, p. 5.
- Méndez de Cuenca, Laura (2011). “*El espejo de Amarilis*”, en Mílada Bazant, (coord.), *Laura Méndez de Cuenca. Su herencia cultural*, estudio introductoria Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, I. Novela, México, Servicios Educativos Integrados del Estado de México-El Colegio Mexiquense, AC-Siglo XXI Editores, SA de CV.
- \_\_\_\_ (2006). “El decantado feminismo”, en *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*, selección y estudio preliminar Pablo Mora, México, Fondo de Cultura Económica-Fundación para las Letras Mexicanas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 252-255.
- Mendoza, Héctor. (1984), *Las cosas simples*, México, Fondo de Cultura Económica, Lecturas Mexicanas 42, pp. 201-267.
- Menoyo, Sofía (2012). “Intervenciones públicas performativas: Aportes de la experiencia feminista al mundo del arte”, *Temas de Mujeres*, año 8, número 8, pp. 69-83, [[http://www.filo.unt.edu.ar/rev/temas/t8/t8\\_web\\_art\\_menoyo.pdf](http://www.filo.unt.edu.ar/rev/temas/t8/t8_web_art_menoyo.pdf)], (fecha de consulta: 13 de febrero de 2015).
- Merlín, Socorro (2008). “Los dramaturgos de la generación de 1950”, *Tema y variaciones de Literatura*, La Generación de Medio Siglo I, 30, semestre I, pp. 57-83.
- \_\_\_\_ (2000). *María Luisa Ocampo mujer de teatro*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Gobierno del Estado de Guerrero-Secretaría de la Mujer-Centro

- Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”- Grupo Editorial Lama.
- Molina, Javier (1987). “Luisa Josefina Hernández: una obra pródiga”, *Tramoya. Cuaderno de teatro*, núm. 12, octubre, pp. 40-42.
- Monsiváis, Carlos (1999). “La gran migración: El feminismo y la conducta de las mujeres”, en *Del rancho al internet*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, ¿YA LEISSTE?, primera edición, s/p, [https://nomadasyrebeldes.files.wordpress.com/2010/03/del\_rancho\_al\_internet-monsivais.pdf], (fecha de consulta: 9 de febrero de 2015).
- Monterde, Francisco (1983). “El grupo de los Siete Autores Dramáticos”, *Escénica*, época 1, núms. 4-5, septiembre, pp. 26-29.
- Montes, Miguel (1923a). “Los progresos del teatro nacional durante el último año”, *El Mundo. Diario Vespertino de Política e Información*, 15 de septiembre, pp. 4-5.
- \_\_\_\_\_ (1923b). “No se justifica la subvención del Ayuntamiento a la Compañía de María Teresa Montoya”, *El Mundo. Diario Vespertino de Política e Información*, 23 de julio de 1923, pp. 3 y 7.
- \_\_\_\_\_ (1923c). “Nuestros teatros”, *El Mundo. Diario Vespertino de Política e Información*, 14 de julio, pp. 4-5.
- \_\_\_\_\_ (1923d). “Una nueva obra mexicana en el Fábregas”, *El Mundo. Diario Vespertino de Política e Información*, 13 de julio, p. 5.
- Morales, Isabel (coord.) (2007). *Mujeres del sur. Perfiles biográficos*, Chilpancingo de los Bravo, Gobierno del Estado de Guerrero-Secretaría de la Mujer, segunda edición.
- Mukarovsky, Jan (2000a). “Función, Norma y Valor estéticos como hechos sociales”, en Jarmila Jandová y Emil Volek (ed. introd. y trad.) *Signo, función y valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Universidad Nacional de Colombia-Universidad de Los Andes-Plaza & Janés Editores Colombia, SA, pp. 127-203.
- \_\_\_\_\_. (2000b) “El concepto de totalidad en la teoría del arte”, en Jarmila Jandová y Emil Volek (ed. introd.y trad.) *Signo, función y valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Universidad Nacional de Colombia-Universidad de Los Andes-Plaza & Janés Editores Colombia, SA, pp. 290-302.

- \_\_\_\_\_. (2000c) “Sobre el estructuralismo”, en Jarmila Jandová y Emil Volek (ed. introd.y trad.) *Signo, función y valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Universidad Nacional de Colombia-Universidad de Los Andes-Plaza & Janés Editores Colombia, SA, pp. 303-316.
- \_\_\_\_\_. (2000d). “Sobre el estado actual del teatro”, en Jarmila Jandová y Emil Volek (ed. introd.y trad.) *Signo, función y valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Universidad Nacional de Colombia-Universidad de Los Andes-Plaza & Janés Editores Colombia, SA, pp. 346-363.
- Negrín Edith (2006). “La cólera exquisita. Vislumbre a la narrativa de Luisa Josefina Hernández”, en Elena Urrutia (coord.) *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México, Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, pp. 113-140.
- \_\_\_\_\_. (2005). “Atisbo a la emergencia de la sociocrítica”, en Esther Cohen (ed.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 117-141.
- Neria, Iván (2014). “Origen del Partido Revolucionario Institucional (PRI)”, *Artes e Historia de México. Gaceta Cultural UNAM*, 9 de octubre, s/p, [[http://www.arts-history.mx/sitios/?id\\_sitio=735655&id\\_seccion=3028135&id\\_subseccion=19032&id\\_documento=2756](http://www.arts-history.mx/sitios/?id_sitio=735655&id_seccion=3028135&id_subseccion=19032&id_documento=2756)], (fecha de consulta: 9 de octubre de 2014).
- Nigro, Kirsten F (1985). “Entrevista a Luisa Josefina Hernández”, *Latin American Theatre Review*, vol. 18, núm. 2, Spring, pp. 101-104.
- Nomland, John B (1967). *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura.
- Obregón, Rodolfo (s/f). “Apuntes para la historia de la crítica teatral en México”, *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*. Sistema de información de la crítica teatral, s/p, [[http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/MHTML/01MuCr\\_Obregon\\_Apuntes.html](http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/MHTML/01MuCr_Obregon_Apuntes.html)], (fecha de consulta: 25 de noviembre de 2013).
- Ocampo, María Luisa (1953). “La mujer y el Ejercicio del Voto”, *El Nacional*, 13 de julio.
- \_\_\_\_\_. (1949). *La maestría*, México, Editorial Tehutle.

- \_\_\_\_\_. (1941). *La virgen fuerte*, México, original mecanoscrito, documento OI 074, Acervo Documental María Luisa Ocampo CITRU-INBA.
- \_\_\_\_\_. (1926). *Cosas de la vida*, México, Talleres Gráficos de la Nación.
- \_\_\_\_\_. (1925). *Micáila*, México, original mecanoscrito, documento OI 097, Acervo Documental María Luisa Ocampo CITRU-INBA.
- Ochoa Ávalos, María Candelaria (2004). “El derecho al voto, un paso hacia la ciudadanía”, *La Ventana*, núm. 19, pp. 182-194, [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88401909>], (fecha de consulta: 20 de febrero de 2014).
- Olavarría y Ferrari, Enrique de (1961). *Reseña Histórica del Teatro en México 1538-1911*, prólogo de Salvador Novo, México, Editorial Porrúa, SA, cinco tomos, tercera edición ilustrada.
- Ortiz, Raúl (1975). “Presentación”, en Rosario Castellanos, *El eterno femenino*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, primera edición, 7-17.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro (2008). “Los años cincuenta y el surgimiento de la Generación de Medio Siglo en el teatro mexicano”, *Tema y Variaciones de Literatura*, La Generación de Medio Siglo I, 30, semestre I, pp. 39-56.
- Parra, Marco Antonio de la (2009). “Escribiendo para sobrevivir la noche... La palabra en el abismo”, en Luis Martín Solís (selección y prólogo) *Gente que habla sola. Monólogos y unipersonales*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-Paso de Gato. *Revista Mexicana de Teatro*, colección Boca del Cielo, pp. 275-282.
- Pasternac, Nora (1991). “El periodismo femenino en el siglo XIX: Violetas del Anáhuac”, en Nora Pasternac et al (ed.), *Las voces olvidadas*, México, El Colegio de México, pp. 399-448.
- Partida Tayzán, Armando (2004). *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Ítaca.
- Pavis, Patrice (2002). “Tesis para el análisis del texto dramático”, *Gestos*, año 17, núm. 33, abril, pp. 9-34.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Nueva edición revisada y ampliada*, Barcelona, Paidós.

- Paz, Octavio (1999). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 471, Tercera edición.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2005). *Drama, escena e historia. Notas para una filosofía del teatro*, España (Cartuja, Granada), Editorial Universidad de Granada, Biblioteca de Bolsillo.
- Peña Doria, Olga Martha (2011). “La dramaturgia femenina mexicana, 1900-1940”, en Claudia Gidi y Jacqueline Bixler (coord.) *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX*, México, Ediciones el Milagro-Universidad Veracruzana-Universidad de Sonora-Universidad de Virginia Tech, serie El apuntador, pp. 17-57.
- Petit, Michèle (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, trad. de Miguel y Malou Paleo y Diana Luz Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, colección Espacios para la lectura.
- Pie de foto en contraportada (1923), *El Universal Gráfico*, 13 de julio.
- Piedrabuena, Mariela A (2009). “La escritura del guiñol de Gerardo Peninni”, *Actas. I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, Universidad Nacional del Comahue, pp. 131-141, [xa.yimg.com/kq/groups/22500482/203775837/.../acta...], (fecha de consulta: 17 de febrero de 2015).
- Pintos de Cea-Naharro, Margarita (s/f). “Religiones Monoteístas y Teología Feminista”, [nevada.ual.es:81/.../RELIGIONES\_MONOTEISTAS\_Y\_TEOLOGIA\_FEMINISTA.pdf,] (Fecha de consulta: 4 de octubre de 2010).
- Pirandello, Luigi (1986). “*Seis personajes en busca de un autor*”, en *Teatro*, México, DF, Gernika, V. 3.
- \_\_\_\_\_ (1968). *Ensayos*, trad. de José-Miguel Velloso, Madrid, Ediciones Guadarrama, SA.
- Poot Herrera, Sara (2006). “Primicias feministas y amistades literarias”, en Elena Urrutia (coord.) *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México, Instituto Nacional de las Mujeres, El Colegio de México, pp. 35-78.
- Prada Oropeza, Renato (1979). “El estatuto del personaje”, *Semiosis*, no. 1, pp. 25-45.

- Prado, Javier del (1997). "Aproximación al concepto de teatralidad" en María Concepción Pérez (ed.), *Los géneros literarios. Curso superior de Narratología. Narratividad-Dramaticidad*, Salamanca, Universidad de Sevilla, pp. 31-44.
- Quiroga Pérez, Héctor (2010). *Antesala teatral. Fotografía de gabinete y escénica. 1871-1944. Antología del Fondo Fotográfico Armando de María y Campos*, introd. Claudia Canale, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli"-Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rabell, Malkah (1976). "El eterno femenino", *El Día*, abril.
- Ramos, Samuel (1951). *El perfil de hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe, SA, col. Austral, Ciencias/Humanidades.
- \_\_\_\_\_ (1950). *Filosofía de la vida artística*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, SA, col. Austral.
- Real Academia Española (2012). *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª. Edición, s/p, [<http://lema.rae.es/drae/?val=arte>], (fecha de consulta: 12 de febrero de 2015).
- Remírez (1923). "Una autora novel y otra obra mexicana triunfan", *El Universal Gráfico*, 16 de julio, p.4.
- Reyes, Alfonso (1997). "El deslinde. Prolegómenos a la Teoría Literaria", en *Obras Completas XV*, México, Fondo de Cultura Económica, Lecturas Mexicanas, Segunda reimpresión, [<https://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/09/65421578-reyes-alfonso-obras-completas-xv11.pdf>], (fecha de consulta: 13 de febrero de 2015).
- Reyes de la Maza, Luis (1999). *Cien años de teatro en México*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado, Biblioteca del ISSSTE.
- Reyes Palacios, Felipe (prólogo y edición) (2015). *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández. Reseñas de crítica teatral y literaria. Artículos misceláneos*, recopilación Adriana Carbajal Segura, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, AC.

- \_\_\_\_\_ y Edith Negrín (2011). *Los frutos de Luisa Josefina. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Especiales 60.
- Ricciardi, R. y B Hurault (1989). *La Biblia Latinoamericana*, Madrid, Ediciones Paulinas, Verbo Divino.
- Río Reyes, Marcela del (2005). “Ateneo Mexicano de Mujeres” *Universo de El Búho*. Año 6. núm. 70, diciembre pp. 18-22, [<http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuhoy70/70delrio.pdf>], (fecha de consulta: 27 de junio de 2013).
- \_\_\_\_\_ (1993). *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Rodas, Óscar (1992). *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa: Hacia una poética del espectador*, Ámsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Rocha, Martha Eva (2009). “Soldaderas y soldados”, *Proceso*, Bi-Centenario 3, La mujer en la Revolución, junio, pp. 12-23.
- \_\_\_\_\_ (1991). *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*. Vol IV. El Porfiriato y la Revolución, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, colección Divulgación.
- Rojo, Luis (Selección, estudio introductorio y paleografía) (1994). *Dramaturgas románticas (1861-1885)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XIX.
- Romero Chumacero, Leticia (2009). “Laura Méndez y Manuel Acuña: un idilio (casi) olvidado en la república de las letras”, *Fuentes Humanísticas*, Dossier La vida cotidiana en México, Año 21, I Semestre, no. 38, pp. 23-40.
- Sánchez Montes, María José (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Sanchis Sinisterra, José (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Toma. Ediciones y Producciones Escénicas Cinematográficas-*Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, serie Teoría y Técnica.



- \_\_\_\_\_. (2009). “Género con un brillante futuro. El arte del monólogo”, en Luis Martín Solís (selección y prólogo) *Gente que habla sola. Monólogos y unipersonales*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-Paso de Gato. *Revista Mexicana de Teatro*, colección Boca del Cielo, pp. 259-274.
- Sefchovich, Sara (1985). “Escritura y mujeres”, en *Mujeres en espejo 2. Narradoras latinoamericanas siglo XXI*, México, Folio Ediciones, pp. 15-18.
- Spacks, Patricia M (1980). *La imaginación femenina*, Bogotá, Editorial Debate-Editorial Pluma.
- Sprengelburd, Rafael (2009). “Un monólogo es un diálogo sin rayitas. O todo lo contrario. O algo así”, en Luis Martín Solís (selección y prólogo) *Gente que habla sola. Monólogos y unipersonales*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-Paso de Gato. *Revista Mexicana de Teatro*, colección Boca del Cielo, pp. 283-299.
- Stilman, Eduardo (2010). “Introducción”, en *El Humor negro. Antología de textos*, introducción, notas y selección de Eduardo Stilman, Buenos Aires, Losada, pp. 9-16.
- Thomasseau, Jean-Marie (1989). *El melodrama*, trad. de Marcos Lara, México, Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, col. Breviarios 502.
- Todorov, Tzvetan (s/f). “El origen de los géneros”, pp. 1-17 en [<http://es.scribd.com/doc/34401172/Todorov-Tzvetan-El-origen-de-los-generos>], (fecha de consulta: 30 de marzo de 2013).
- Toriz Proenza, Martha Julia (2010). “Teatro en Coapa. Una experiencia educativa en la ciudad de México”, *Educación y Humanidades*, vol. 1, No. 1, pp. 27-44.
- Tortajada Quiroz, Margarita (2011). *Danza y género*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Tubert, Silvia (ed.) (1986). “Introducción”, en *Figuras de la madre*, Navalcarnero (Madrid), Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer, Feminismos, pp. 7-37.
- Tuñón, Enriqueta (2009). “Feminismo y Constitución de 1917”, *Proceso*, Bi-Centenario 3, La mujer en la Revolución, junio, pp. 24-34.
- Tuñón, Julia (2006). “Nueve escritoras, una revista y un escenario: Cuando se junta la oportunidad con el talento”, en Elena Urrutia (coord.) *Nueve escritoras mexicanas*

- nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México, Instituto Nacional de las Mujeres, El Colegio de México, pp. 3-32.
- Unger, Roni (2006). *Poesía en Voz Alta*, trad. de Silvia Peláez, revisada por Rodolfo Obregón, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, Teatro.
- Urrutia, Elena (2006). “‘Rueca’: Una revista literaria femenina”, en Elena Urrutia (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*, México, Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, pp. 367-395.
- Usigli, Rodolfo (1996). *Teatro completo. IV. Escritos sobre la historia del teatro en México*, compilación, prólogo y notas de Luis de Tavira. México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*, México, Porrúa, “Sepan cuántos...” 237.
- Vásquez Meléndez, Miguel Ángel (s/f). “Los poseedores de la lupa”, *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*. Sistema de información de la crítica teatral, s/p, [[http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/MHTML/Poseedores\\_lupa.html](http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/MHTML/Poseedores_lupa.html)], (fecha de consulta: 25 de noviembre de 2013).
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1997). “Narratividad y Dramaticidad: Mímesis diegética vs. Mímesis pragmática” en María Concepción Pérez (ed.), *Los géneros literarios. Curso superior de Narratología. Narratividad-Dramaticidad*, Salamanca, Universidad de Sevilla, pp. 45-53.
- Vega y Carpio, Félix Lope de (1971). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición y estudio preliminar de Juan José Prados, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Clásicos Hispánicos.
- Vela, Arqueles (1966). *Fundamentos de la Literatura Mexicana*, México, Editorial Patria, SA, segunda edición.
- Ventura Sandoval, Juan (1987). “El feminismo y Rosario Castellanos” en *Ficción y realidad: las mujeres en la narrativa de Rosario Castellanos*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, pp. 9-28.

- Verón, Eliseo (1976). "El sentido como producción discursiva", en *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 124-133.
- Villaseñor, Margarita (1991). "El teatro en México en la década de 1950", *Tema y variaciones de Literatura*, Teatro, 1, pp. 7-26.
- Viviescas, Víctor (2009). "Un yo de voces plurales. El monólogo es una forma... como las otras", en Luis Martín Solís (selección y prólogo) *Gente que habla sola. Monólogos y unipersonales*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-Paso de Gato. *Revista Mexicana de Teatro*, colección Boca del Cielo, pp. 301-308.
- Wagner, Fernando (1967). "Teatro épico, de la crueldad y del absurdo", *Revista de Bellas Artes*, número 14, marzo-abril, pp. 53-68.
- Yedra Blanco, Elena (2002). "los imaginarios simbólicos en la literatura. (Notas en torno de un concepto para un estudio de la historiografía literaria colonial)", *Islas*, 44 (133) julio-septiembre, pp. 91-105, [www.cenit.cult.cu/sites/.../133\_10\_Elena\_Yedra.pdf], (fecha de consulta: 16 de noviembre de 2010).
- YUL (2011). "Ignacio Manuel Altamirano impulsó la literatura como elemento de integración cultural de la nación", México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, comunicado No. 265, s/p, [http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=11279#.UcP1r-eBmo0], (fecha de consulta: 21 de junio de 2013).
- Zamora Betancourt, Lorena (2007). *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Flores y Carla Rippey*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas-Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.



Casa abierta al tiempo  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00149  
Matrícula: 2113800625

EL CONTINUO DE LA  
DRAMATURGIA ESCRITA POR  
MUJERES EN MEXICO. MARIA  
LUISA OCAÑO, ROSARIO  
CASTELLANOS, LUISA JOSEFINA  
HERNANDEZ

VICTOR HUGO AMARO GUTIERREZ  
ALUMNO

REVISÓ  
  
LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI  
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

En México, D.F., se presentaron a las 16:00 horas del día 4 del mes de junio del año 2015 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO  
DR. JESUS EDUARDO GARCIA CASTILLO  
DR. MIGUEL ANGEL VASQUEZ MELENDEZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)  
DE: VICTOR HUGO AMARO GUTIERREZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

*Aprobar*

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH  
  
DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTA  
  
DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

VOCAL  
  
DR. JESUS EDUARDO GARCIA CASTILLO

SECRETARIO  
  
DR. MIGUEL ANGEL VASQUEZ MELENDEZ